

ABSTRACT

Title of dissertation: IMAGINARIOS DE LA RESISTENCIA
 ANTIFASCISTA ESPAÑOLA: MEMORIA,
 LITERATURA, CINE

Rachel Ann Linville, Doctor of Philosophy, 2008

Dissertation directed by: Associate Professor José María Naharro Calderón
 Department of Spanish and Portuguese

This dissertation explores the memory of the Spanish antifascist resistance movement that opposed the dictatorship of Francisco Franco (1936-1975) through an analysis of literary and visual texts that depict the struggle. Soon after the military uprising in 1936 (that toppled the elected government in 1939), a resistance movement began to form as many Spaniards fled to the mountains. Although the rural movement had mostly died out by 1952, the last resistor was not killed until 1965.

My analysis of several aspects of memory contributes to a better understanding of the literary and filmic representations of this movement. The extensive bibliography, including novels, short stories, autobiographies, transcribed interviews, documentaries, and fiction films, is united by Pierre Nora's conception of artistic creations as *lieux de mémoire*. I examine the evolution of these works (published in Spanish, Catalán, Gallego, Portuguese, French, and English) and classify them in five periods that extend from 1936 to 2006. Through a consideration of these periods, memory's complex relationship with

identity and power is visible in the changing image of the resistors, their fight, and the fascist forces and the fluctuating level of interest in the resistance.

By focusing on a few representative works from the prolific final period (1997-2006), including *Maquis* (1997) by Alfons Cervera and *Soldados de Salamina* (2003) by David Trueba, I study several aspects of collective and traumatic memory. Dominik LaCapra's ideas on loss and absence enable me to explain why the protagonist of *Maquis* continues to act out his traumatic memories instead of work through them. The fact that the fascist regime prohibits him from mourning the death of his father, a resistance fighter, causes him to experience this death as an absence instead of as a loss which prevents him from achieving closure. Likewise, his tarnished fingernails constantly provoke him to remember his traumatic memories that include the torture inflicted on him.

Nevertheless, it seems that this extensive and recent imaginary, so removed from the struggle, is slowly decaying. The future representations of the Spanish antifascista guerrilla resistance are unpredictable since memory, forms, and history endlessly change through the passing of time.

IMAGINARIOS DE LA RESISTENCIA ANTIFASCISTA ESPAÑOLA: MEMORIA,
LITERATURA, CINE

by

Rachel Ann Linville

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2008

Advisory Committee:

Professor José María Naharro Calderón, Chair
Professor Regina Igel
Professor Mehl Penrose
Professor Ana Patricia Rodríguez
Professor Hernán Sánchez Martínez de Pinillos
Professor Juan Uriagereka

© Copyright by
Rachel Ann Linville
2008

Prólogo

La mayoría de la gente que ve mi pasaporte se detiene en lo que a priori pudiera parecer una contradicción. El documento me identifica como ciudadana estadounidense, pero en el lugar de nacimiento pone “Madrid”. Muchos me preguntan si me siento española o si recuerdo algo de mi infancia en España. Al explicarles mi historia personal, se dibuja ante mí una compleja relación entre la identidad y la memoria.

Seis meses después de la muerte de Franco, nací en la base militar de Torrejón de Ardoz, a quince kilómetros de Madrid. Fruto de los acuerdos de 1953 entre el gobierno de Franco y los EE.UU., cuando aquél había liquidado la incómoda presencia de la guerrilla, aquella base simbolizó el nuevo orden geopolítico de la dictadura, alineada definitivamente junto a la superpotencia. Mis padres pasaron un total de tres años (1973-1976) en un país donde apenas podían comunicarse con la gente, pero yo ni llegué a cumplir cuatro meses en el lugar que considero mi otro hogar. Aunque me crié luego en el sur de Virginia, comía olivas sevillanas y me encantaban los calamares que freía mi madre.

Cuando mis padres se enteraron de que, tras la visita del presidente del gobierno español, Felipe González, a Washington en 1989, el gobierno estadounidense iba a devolver en 1991 los terrenos de la base donde nací a los españoles, decidieron llevar en abril de 1989 a toda la familia a España para verla. Al acercarnos a Madrid, mi madre me señaló a un hombre en la autopista e indicó que era un “guardia civil”, término que entendía perfectamente pues en mi familia nunca se tradujo al inglés. Aunque parte de esta memoria, como la metáfora de Platón sobre la impresión de ésta en la cera, se ha borrado durante años –pues vagamente creo recordar que el hombre se encontraba un

poco más adelante sobre un puente vigilando el tráfico con unos prismáticos— otra parte del recuerdo se conserva perfectamente. Nunca he olvidado el miedo que recorrió mi cuerpo como un relámpago. No me acuerdo qué historias mis padres me habían contado antes de ese viaje, pero debía haber algo en mi memoria, como la semilla a la que Maurice Halbwachs se refiere, lo que permitió desencadenar la reacción emocional que sentí.

Por tanto no es casual que dos años después de aquella primera vuelta a España, eligiera el español como idioma extranjero en la escuela secundaria, y aunque entré en la universidad con la intención de prepararme para una carrera en medicina, mi deseo de volver a España fuera más fuerte. En 1995 me aceptaron para un intercambio en la Universidad Complutense de Madrid, a condición de que participara en un curso intensivo de verano para mejorar mi español. Aún recuerdo el desafío personal que para mí supuso tomar clases de física y química rodeada de estudiantes nativos, y sonrío al recordar los desaguisados que más de una vez estuve a punto de formar en el laboratorio a causa de mí, por aquel entonces, todavía balbuciente español. Sin embargo, esta experiencia me pondría en contacto con personas que tenían recuerdos muy distintos a los de mis padres. No puedo olvidar mi estupefacción cuando la señora de la familia con la que vivía me dijo “con Franco vivíamos mejor”. Recuperada de mi sorpresa inicial, empecé a entender que sin indagar en ambos lados de la guerra fratricida de 1936-1939, no se puede comprender la guerrilla antifranquista, y que sin explicar el pasado no se puede entender el presente.

Al término de mi año en Madrid, volví a los Estados Unidos y declaré una especialización en español. A lo largo de mi carrera, los recuerdos de mis profesores, las

obras que he leído o visto, y las historias que he escuchado durante otras estancias en España se han mezclado con la semilla que mis padres plantaron en mi memoria. A pesar de que nunca conocí de primera mano la época franquista, es un período que me ha fascinado desde el principio de mis estudios de la literatura y cultura española. Desde que empecé a escuchar las historias de mis padres, que vivieron el asesinato de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973 y visitaron la capilla ardiente de Franco el 20 de noviembre de 1975, siempre me he sentido atraída por este período de la historia española. De la misma manera que estas historias y mis propias vivencias han formado parte de mi memoria y mi identidad, la literatura y el cine sobre la resistencia antifascista española reflejan y crean la memoria colectiva, una memoria viva que ha cambiado durante los años y a través de las generaciones.

A todas las personas que me ayudaron,
y a todas las personas cuyas historias
siguen sin contarse.

Agradecimientos

Quisiera extender mi agradecimiento a José María Naharro Calderón. Sin su dirección y apoyo, este proyecto no habría sido posible. Agradezco también la ayuda de las personas que me permitieron entrevistarlas. En varios casos me acogieron en sus casas. Espero compartir con mis estudiantes la pasión por aquella resistencia que me han contagiado. Finalmente, me gustaría reconocer la ayuda para estas investigaciones de la Fundación Pablo Iglesias y la beca de intercambio graduado del Departamento de Español y Portugués con la Universidad de Alcalá (Facultad de Filosofía y Letras) (2004), la Beca para Hispanistas y Traductores de Español Extranjeros del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional (2006), y la Hermine and Luc Secretan Dissertation Fellowship de la Universidad de Maryland (School of Languages, Literatures, and Cultures) (2007).

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. De memorias: teoría, terminología, corpus y estudios	9
<i>Primeras teorías de la memoria</i>	9
<i>Nuevos conceptos al problema de la memoria</i>	12
<i>La memoria colectiva</i>	21
<i>Otras perspectivas de la memoria, la historia y la representación</i>	27
<i>“Les lieux de mémoire” de Pierre Nora</i>	36
<i>Las ideas de Paul Ricoeur</i>	40
<i>La memoria traumática</i>	44
<i>Otros estudios sobre la memoria</i>	49
<i>Terminología en las obras</i>	61
<i>Selección de obras literarias y fílmicas</i>	66
<i>Estudios anteriores</i>	70
Capítulo 2. Historia de la resistencia antifranquista	78
Capítulo 3. La memoria y la literatura de la guerrilla (1936-1975)	110
<i>Primera etapa: los años de la guerra y el silencio de la primera posguerra</i>	111
<i>Segunda etapa: la versión oficial y las visiones del exilio</i>	122
<i>Narraciones de la versión oficial</i>	123
<i>Narraciones de voz cuestionable</i>	149
<i>Narraciones ajenas a la historia oficial</i>	165
Capítulo 4. La memoria y la literatura de la guerrilla (1976-2006)	180
<i>Tercera etapa: primeras visiones en libertad</i>	181
<i>Cuarta etapa: visiones en plena libertad</i>	193
<i>Quinta etapa: visiones más recientes</i>	210
Capítulo 5. La memoria y el cine de la guerrilla (1936-1975)	250
<i>Primera etapa: los años de la guerra y el silencio de la primera posguerra</i>	251
<i>Segunda etapa: la versión oficial y las visiones del exilio</i>	256
<i>La historia oficial y el cine afín al régimen fascista</i>	256
<i>Cine ajeno a la versión oficial</i>	284
Capítulo 6. La memoria y el cine de la guerrilla (1976-2006)	295
<i>Tercera etapa: primeras visiones en libertad</i>	296
<i>Cuarta etapa: visiones en plena libertad</i>	311
<i>Quinta etapa: visiones más recientes</i>	335
Capítulo 7. En busca de la memoria colectiva	367
<i>Memoria colectiva en los relatos</i>	367
<i>Memoria colectiva y traumática</i>	373
<i>Memoria colectiva actual</i>	384

Conclusión	413
Apéndice A: Cronología de obras literarias	421
Apéndice B: Cronología de obras cinematográficas	425
Apéndice C: Clasificación de las obras literarias	430
Apéndice D: Clasificación de las obras cinematográficas	432
Apéndice E: Entrevistas	436
Lista de entrevistas	447
Bibliografía primaria	448
Bibliografía secundaria	459

Abreviaciones

Cine y literatura

Cumbres de Extremadura – Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros
El hombre que murió dos veces: Girón – El hombre que murió dos veces: Girón. El fin de la primera guerrilla antifrancista
Los maquis de la imposible esperanza – Los maquis de la imposible esperanza: los guerrilleros de los Picos de Europa
La memoria reprimida – La memoria reprimida: historias orales del maquis
Muerte y pasión – Muerte y pasión de un maquis. Sebastián Eustaquio Moya Moya “El Chichango”
La noche de los Cuatro Caminos – La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945
La pastora – La pastora: el maqui hermafrodita
Réquiem – Réquiem por un campesino español
Si te dicen – Si te dicen que caí
El siglo XX en femenino – El siglo XX en femenino. Ellas piden la voz y la palabra
El testamento de amor – El testamento de amor de Patricio Julve
Los últimos guerrilleros – Los últimos guerrilleros: historia de la AGLA
Los últimos milicianos – Los últimos milicianos: guerrilleros en los montes de Toledo
Un día para la historia – Un día para la historia: 10 de diciembre de 2005. Exhumación, traslado de los restos y Jornada de Homenaje a Basilio Serrano Valero, El Manco de La Pesquera. 50 aniversario de su fusilamiento.

Otras

AGAA – Agrupación Guerrillera de Alto Aragón
AGL – Agrupación Guerrillera de Levante
AGLA – Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón
ANFD – Alianza Nacional de las Fuerzas Democráticas
CNT – Confederación Nacional de Trabajadores
FFI – Force Francaises de l’Intérieur (Fuerzas Francesas del Interior)
IU – Izquierda Unida
JSU – Juventudes Socialista Unificadas
MIR – Movimiento Ibérico de Resistencia
MLR – Movimiento Libertario de Resistencia
NANA – North American Newspaper Alliance
ONU – Organización de las Naciones Unidas
PCE – Partido Comunista Española
PP – Partido Popular
PSOE – Partido Socialista Obrero Español
PSUC – Partit Socialista Unificat de Catalunya (Partido Socialista Unificado de Cataluña)
UGT – Unión General de Trabajadores
UN(E) – Unión Nacional (Española)

Introducción

Tanto en el campo literario como en el de los estudios históricos, la guerra civil sigue como tema candente en la España actual. La contienda entre la Segunda República española y las fuerzas rebeldes anticonstitucionales fue un acontecimiento que provocó diferentes vivencias para muchos españoles y éstas gestaron una serie de recuerdos diversos. Tanto en las obras literarias y cinematográficas como en los tratados históricos, se han captado percepciones divergentes sobre los acontecimientos de la guerra y la posguerra. Los diferentes recuerdos pertenecen a los que apoyaron a los golpistas triunfantes o a sus opositores, como los maquis, término que en su origen identifica a los que combatieron en la Resistencia francesa frente a los Nazis (1940-1945). Como muchos españoles exiliados participaron en la Resistencia francesa y luego volvieron a España para emprender una lucha contra el régimen de Francisco Franco, este término empezó a usarse para denominar a los que se unieron a la resistencia al dictador, junto al de “los huidos”, “los del monte”, “los guerrilleros”, “la guerrilla urbana”, “los pistoleros”, “las partidas”, “los bandoleros”, “los bandidos”, etc.¹

A pesar de esta diversidad de memorias, tras la contienda, sólo se escuchó en la España del interior la voz de los vencedores ante la guerrilla durante muchas décadas. Hasta la aprobación de la Ley de Prensa en 1966, no se podía publicar oficialmente novelas desde la perspectiva de los vencidos.² Aunque las restricciones sobre las publicaciones se redujeron con esta ley, todavía prevaleció un ambiente de censura y

¹ Estos dos últimos vocablos rompen con la tradición histórica y literaria española que mitificó a la guerrilla desde los tiempos de Viriato hasta las novelas de Benito Pérez Galdós con *Juan Martín el Empecinado*, de Pío Baroja sobre *El escuadrón del Brigante* o la presencia del cura Santa Cruz en *Zalacaín el aventurero* de Baroja, *Gerifaltes de antaño* de Ramón del Valle Inclán, o *Paz en la guerra* de Miguel de Unamuno.

² Con relativa prontitud se publicaron obras críticas sobre la devastación psicológica y material de la guerra y la dictadura como *Nada* (1944) de Carmen Laforet pero el tema de la guerrilla estaba vetado.

auto-censura durante muchos años más. La muerte del dictador tampoco trajo todos los cambios literarios que se esperaban con los cambios políticos, y por ello, la novela en la democracia sólo evolucionó paulatinamente en su tratamiento de esta memoria.³ Un pacto tácito de olvido mantuvo un relativo silencio o tabú sobre ciertos temas, uno de los cuales fue el de las guerrillas antifascistas españoles.

No obstante, a medida que el temor de los vencidos a contar su versión del pasado se disipaba, más relatos narraban la versión de éstos. Diez años después de la muerte de Franco salió a la luz la novela de Julio Llamazares, *Luna de lobos*, sobre cuatro soldados republicanos que intentan sobrevivir en las montañas durante los últimos años de la guerra y el comienzo de la posguerra. Se trata de la primera obra de “ficción” tras la muerte del dictador que se ocupa plenamente de la historia de los guerrilleros, por lo que se le atribuye un carácter pionero en este tema.

Pero la guerrilla antifascista surgió coetáneamente como tema en la literatura y cine españoles a los primeros grupos de resistencia. Una de las primeras obras, *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros* (1938) de José Herrera Petere, muestra una marcada tendencia comunista a través de las descripciones de los personajes y en los dibujos de la primera edición cuyos símbolos se identifican fácilmente con la ideología. Después, algunas obras se dieron a conocer en el extranjero, como la novela de Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (1940), y su adaptación al cine por Sam Wood tres

³ Aunque con la muerte de Franco muchos esperaban una renovación total de la narrativa y la publicación de novelas inéditas debido a la censura, no hubo, como señala José Luis Castillo Puche, “grandes sorpresas ni obras geniales ni nombres nuevos” (49). Para explicar esta falta, Santos Alonso apunta a la persistencia del efecto de tantos años de censura: “tal vez la censura o la represión, como condicionantes externos, actuaron más sobre la interioridad de los creadores que en las hipotéticas obras sin ocasión de aparecer” (19). Concepción Grande González, por su parte, subraya que los autores se convertían en portavoces de los problemas sociales debido a que “eran los únicos que dominaban las estrategias necesarias para expresar esta problemática de manera que pasase la censura. Con llegada de la democracia, esta [sic] deja de ser su responsabilidad” (90).

años después cuyos ecos llegaron a la España del interior. No obstante, después del término de la guerra la resistencia no se volvió a retratar dentro de la península hasta principios de los cincuenta. Estos años de silencio coinciden precisamente con el auge de la resistencia antifascista. Durante su apogeo en 1946 y 1947, las acciones guerrilleras llegaron a 1.558 y 1.463, respectivamente, pero en 1952 decaen a 28 (Aguado 250). Por lo tanto, el gobierno fascista⁴ vuelve a sentirse seguro y los artistas comprometidos con su causa comienzan a hacerse eco de la historia oficial. En 1951, Carlos Serrano De Osama dirige *Rostro al mar* y Mercedes Fórmica edita *La ciudad perdida*.

Casi al mismo tiempo, empezaron a aparecer relatos escritos desde el punto de vista de los vencidos incluyendo *Réquiem por un campesino español* (1960) de Ramón J. Sender (publicado como *Mosén Millán* en 1953) y *Este tiempo amargo* (1953) de Pablo de la Fuente. No obstante, estas novelas se publicaron en el extranjero y, por ello, estas voces difícilmente llegaban a España. *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé fue la última novela sobre la resistencia que, debido a la censura franquista, apareció en el extranjero. Aunque se difundió en España antes de la muerte de Franco, no pudo distribuirse oficialmente hasta principios de 1977 (Amell, *La narrativa* 109). Durante estos años, sin embargo, el dominio de la memoria de los vencedores es hasta más evidente en el cine. Después de una producción cubana en 1948, no hay otra película sobre la resistencia que no sea dirigida por un adicto al régimen hasta que se estrena *Behold a Pale Horse* (1964) de Fred Zinneman. Dos años después Alain Resnais dirige *La guerre est finie* (1966).

⁴ Utilizo la palabra fascismo o fascista como sinónimo de franquismo o franquista, invocando los términos utilizados por los republicanos durante la guerra civil y con la salvedad de que el franquismo no fue un fascismo a la italiana *strictu senso* sino un régimen represivo y dictatorial de corte ultraconservador, neocolonialista, militarista, tradicional y católico. Para más sobre esta cuestión, véase *Franco* de Paul Preston.

A mediados de los sesenta en el cine y al final de la misma década en la literatura, los artistas afines a la dictadura empiezan a perder interés en el tema de la resistencia y las voces del lado vencido comienzan a cobrar fuerza. En 1971, el guerrillero José Gros publica *Abriendo camino: relatos de un guerrillero comunista*. Dentro de España, empiezan a salir las primeras películas que contrarrestan el efecto de tantos años de dominio de la versión oficial. Víctor Erice dirige *El espíritu de la colmena* (1973) y Pedro Olea *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975). Sin embargo, durante casi una década que abarca la transición y los primeros años de la democracia, pocas obras tocan la resistencia y la mayoría de ellas no se centran en este tema. No es hasta la llegada de la ya mencionada *Luna de lobos* que la producción artística se aleja de la amnesia y la resistencia renace como tema de interés.

En cuanto a los estudios históricos sobre la guerrilla antifascista, también se ha visto un renovado interés en las últimas dos décadas. Recientemente se han publicado textos sobre las guerrillas de ciertas regiones, por ejemplo, *La resistencia armada contra Franco: tragedia del maquis y la guerrilla: el Centro-Sur de España: de Madrid al Guadalquivir* (2006) de Francisco Moreno Gómez, *Maquis: el puño que golpeó al franquismo: la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA)* (2003) de Josep Sánchez Cervelló, *Maquis: la guerrilla vasca (1938-1962)* (2002) de Mikel Rodríguez, y *La guerra de los vencidos: el maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950* (1999) de Mercedes Yusta. También hay estudios más globales, como los textos de Secundino Serrano, *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista* (2001) y *La última gesta: los republicanos que vencieron a Hitler* (2005). El segundo estudio ayuda a comprender la relación entre la Resistencia francesa y la lucha guerrillera dentro de la península. Ciertos

historiadores, como Yusta, han lamentado la falta de importancia que se ha dado a esta conexión.⁵

Anterior a estos textos, algunos historiadores afines al régimen editaron estudios sobre la guerrilla antifranquista. Poco después del declive de la resistencia, Tomás Cossías publicó *La lucha contra el "Maquis" en España* (1956). Un estudio contundente de Francisco Aguado Sánchez, teniente coronel de la Guardia Civil, salió en dos volúmenes: *El maquis en España: su historia* (1975) y *El maquis en España: sus documentos* (1976). Sus indagaciones reflejan la visión del gobierno de Franco sobre los guerrilleros antifascistas. Desde el principio explica por qué denomina a los maquis “bandoleros” en vez de “guerrilleros”.⁶ El privilegiado acceso que Aguado tuvo a más de 8.000 mil documentos hace de esta investigación una fuente indispensable para todos los historiadores. No obstante, la interpretación de los datos por parte de Aguado cae en la tergiversación.

Al año siguiente de la muerte de Franco, Carlos J. Kaiser publica *La guerrilla antifranquista: historia del maquis*. Este brevísimo libro será superado poco después por el de Rafael Gómez Parra, quien añade muchos datos significativos al conocimiento de esta historia. Uno muy importante a la hora de considerar la memoria retratada en las obras es el hecho de que Gómez Parra subraye que los comunistas decidieron dejar la lucha armada en 1948. Este giro estratégico significó la reducción de aproximadamente el cincuenta por ciento de la actividad guerrillera entre 1948 y 1949. A partir de este año, la

⁵ Aunque en este estudio la relación entre la guerrilla antifranquista y la Resistencia francesa recibe mucha atención, es preciso mencionar también el fenómeno mundial de la lucha guerrillera. A lo largo del siglo XX, grupos guerrilleros se han formado en Cuba, El Salvador, Vietnam, África, Yugoslavia, Grecia, etc. Para más sobre las guerrillas en El Salvador, véase el libro de Ana Patricia Rodríguez, *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Literatures and Cultures*.

⁶ Resulta interesante ver que este mismo debate ideológico se vuelve a encontrar en las obras que tratan sobre los maquis.

actividad sigue decayendo rápidamente. Pero a pesar de la importancia de la retirada del apoyo comunista para explicar el descenso de las acciones de la guerrilla, esta decadencia se dibuja en la literatura y cine afines al régimen fascista como consecuencia exclusiva de los esfuerzos de los grupos de represión franquistas para así aumentar su grandeza.

Retomando la discusión de las representaciones artísticas sobre la resistencia, se observa un auge en la producción de las obras literarias y fílmicas durante una década (1985-1996) que sólo se verá superada en el período más reciente (1997-2006). No obstante, de los cinco períodos que comento en los siguientes capítulos, el último muestra dos tendencias divergentes. Por un lado, muchos artistas, en particular, los autores y directores de documentales, se centran en la resistencia y continúan acercándose al tema desde una perspectiva “objetivista” que busca respetar la línea convencional entre realidad y ficción. Por otro lado, algunos artistas difuminan esta línea, rompen con el dramatismo tradicional y buscan nuevas formas de contar la misma historia como la parodia, la metaficción o la fantasía.

Así pues, este estudio se inicia en las primeras obras publicadas sobre la resistencia antifascista española e incluye tanto los textos literarios y fílmicos afines al régimen de Franco como los que ceden el protagonismo y la voz a los resistentes. La importancia de acercarse a estos ejemplos con teorías de la memoria se comprende mejor al considerar las complejas conexiones entre la memoria viva y la memoria muerta, como Platón llamaba a los recuerdos escritos. Las obras de cada época reflejan la memoria que sus artistas tenían de los hechos presentados y, a su vez, influyen sobre la memoria colectiva de sus lectores y espectadores, algunos de los cuales producirán a su vez su propia representación de la historia. De la memoria histórica literaria y fílmica como

representación de la historia de la guerrilla antifascista española se quiere ocupar esta tesis.

A fin de facilitar la comprensión de los conceptos utilizados en este estudio, será preciso comentar en el primer capítulo algunas teorías sobre la memoria. De particular utilidad serán los estudios de Maurice Halbwachs y Dominik LaCapra sobre la memoria colectiva y traumática. Asimismo, me serviré principalmente de las ideas de Pierre Nora y Paul Ricoeur y los ensayos en el compendio editado por James W. Pennebaker, Dario Paez y Bernard Rimé para explicar la conexión entre la memoria y los textos literarios y visuales. Este capítulo también incluye un comentario sobre la terminología de la resistencia, el criterio de selección de las obras y un análisis de los estudios críticos. El capítulo dos ofrecerá una introducción a la historia de la resistencia antifascista española, la cual proveerá una base cronológica para analizar las obras que retratan este período de la historia de España.

A su vez mi trabajo mostrará cómo los imaginarios⁷ sobre los resistentes, su lucha y las fuerzas represoras ha ido variando a través de seis décadas (capítulos tres, cuatro, cinco y seis). Al considerar los textos literarios y fílmicos como representaciones de la memoria colectiva captadas por los creadores, se aprecian divergencias en las percepciones de cada colectivo, entorno y época. En ciertos casos, los autores y directores han reconocido la influencia de historias orales o escritas en sus obras. Éstas se comentarán en detalle en el séptimo capítulo. En esta última sección, también se analizará más profundamente *Maquis* (1997 de Alfons Cervera, para explayar cómo los textos

⁷ Por imaginarios me refiero tanto a la imagen (narrativa y cinematográfica), a la memoria (a través de la famosa imprenta en la cera platónica) y a la construcción de imágenes (Anderson) que se identifican con la nación, la ideología, el grupo, etc.

plasman la memoria colectiva y traumática y se considerará la manera en que las obras afectan la memoria que los lectores y espectadores se forman de la resistencia.

La evolución de las representaciones documentales y ficticias de la épica guerrillera no deja lugar a duda sobre la importancia y contribución de dicho tema para el reconocimiento del pasado franquista que se está revisitando actualmente tras un largo período de silencio consensuado durante la transición. Por consiguiente, este trabajo aspira a contribuir a este debate sobre las claves, simientes y contradicciones de estas memorias resistentes españoles: las representaciones contradictorias de estas luchas representan uno de los episodios menos estudiados de este doloroso período de la historia española.

“Si no te acuerdas de algo
es como si nunca hubiera existido”.
La noche inmóvil de Alfons Cervera

Capítulo 1. De memorias: teoría, terminología, corpus y estudios

Desde la antigüedad, la memoria ha sido, sin duda, uno de los grandes temas de la historia del pensamiento. En este estudio intentaré abordar a través de una aproximación multidisciplinar a la memoria el largo debate que diversos pensadores han entablado entre ésta y la historia. Asimismo, trazaré las conexiones de la memoria con la identidad y algunas teorías de la representación. Para explicar cómo funciona la memoria, Platón propuso en el *Teeteto* (191d) la imagen de la marca del anillo sobre la cera comparable a la huella que una percepción o pensamiento deja en la memoria. En la modernidad, el problema de la memoria sigue inquietando a sociólogos, psicoanalistas y otros pensadores, algunos de los cuales, como Maurice Halbwachs, han considerado la relación entre memoria individual y colectiva. Aquí exploraré algunas de estas teorías y comentaré la terminología pertinente a la resistencia, la selección de las obras literarias y cinematográficas sobre la resistencia antifascista española, y los estudios más importantes que se acercan a estas obras utilizando las teorías de la memoria u otros conceptos de interés.

Primeras teorías de la memoria

Varias de los filósofos clásicos, incluyendo a Platón, Aristóteles y San Agustín, han analizado el problema de la memoria y cómo funciona en sus escritos. Para Platón, las verdades universales no son aprendidas sino recordadas. Su teoría de la reminiscencia o anamnesia, planteada en *Menón*, propone que el alma vive sin el cuerpo en el mundo de

las Ideas, percibe las distintas Ideas y sus relaciones, pero olvida dicho conocimiento al ser encarnada. No obstante, puede rememorarlos con la ayuda de un maestro. Esta teoría, sin embargo, no abarca conocimientos particulares.

La metáfora de la cera, mencionada más arriba, sirve para explicar cómo una percepción o pensamiento deja una huella [*tupos*] en la memoria de un individuo. Esta metáfora relaciona el problema de la memoria con la del olvido. Mientras que la imagen [*eikōn*] permanece en la cera, el individuo es capaz de recordarla y reconocerla. Lo que no deja una huella en la cera, sin embargo, desaparece en la nada del olvido. Asimismo, Platón plantea el olvido como el debilitamiento de la huella y como un error en la relación entre la imagen presente y la huella que fue formada.

Las ideas de Platón también pueden seguirse a través de su análisis de la relación entre la memoria y la historia. En *El Fedro* Platón narra el mito de Theuth, el supuesto inventor de la escritura. El dios egipcio comenta su invención al rey Thamus proponiendo que hará a la gente más sabia y fortalecerá su memoria. El rey Thamus, sin embargo, explica que la escritura no sería un remedio para la memoria y la sabiduría, sino un veneno. Al usar la escritura, se descuidaría la memoria produciendo el olvido. Así pues, como la historiografía se expresa a través de la escritura, se puede interpretar que esta manera de representar la historia sería perniciosa para la memoria.

Aristóteles expone sus ideas sobre este asunto en *De la memoria y el recuerdo*. Para el discípulo de Platón, “la memoria o el recordar [. . .] es un estado producido por una imagen mental, referida, como una semejanza, a aquello de que es una imagen; y [. . .] pertenece a la facultad sensitiva primaria, es decir, a aquella con que percibimos el tiempo” (88). Aristóteles considera que “toda memoria o recuerdo implica, pues, un

intervalo de tiempo” y que sólo los seres vivos que perciben tiempo recuerdan (84). Explica la relación entre la percepción, memoria y tiempo señalando que la memoria no es ni percepción ni juicio, sino el estado o afectación de uno de los dos, una vez que ha transcurrido un tiempo.

San Agustín, filósofo de la antigüedad, conecta la memoria con la idea de una imagen formada por las percepciones: en “los vastos palacios de la memoria [. . .] se encuentran los tesoros de las imágenes innumerables aportadas por las percepciones multiformes de los sentidos” (204). Su análisis de la memoria sugiere que uno se acuerda de un acontecimiento pasado empezando con lo primero que ocurrió y continúa recordando hasta llegar a lo último que sucedió. En las palabras del santo, las imágenes “llegan juntas, en serie, bien ordenadas, a medida que las llamo; las primeras ceden la plaza a las siguientes, y al hacerlo se colocan aparte, para reaparecer cuando yo quiera. Esto es exactamente lo que ocurre cuando cuento algo de memoria” (204).⁸

La importancia que los filósofos antiguos dieron a la percepción y la imagen al comentar la memoria ayuda a comprender por qué las representaciones de los resistentes, su lucha y las fuerzas fascistas que se dedicaban a eliminarlos recibirán mucha atención en este estudio. Después de considerar la evolución de las percepciones captadas en las obras de diversos autores y directores, se estudiará cómo éstas influyen en las ideas que los lectores y espectadores conforman de la lucha guerrillera en el último capítulo.

⁸ No obstante, al considerar la novela *Maquis*, se observará que los recuerdos de Ángel no obedecen a un orden cronológico, como no lo hace ningún recuerdo.

Nuevos conceptos al problema de la memoria

El concepto de la memoria adquiere nuevos matices con el advenimiento de las reflexiones sobre la identidad, la conciencia y el yo “mismo” (“the self”). Según Ricoeur, John Locke es el primer filósofo que conceptualiza estas ideas y establece la relación entre ellas. Sabiendo que su proposición puede sorprender, Ricoeur aclara que los conceptos del empirista inglés se distinguen de la filosofía cartesiana pues el sujeto gramatical del *cogito* de Descartes no era un yo, sino un *ego* ejemplar (*La mémoire, l’histoire, l’oubli* 123-24).

En el vigésimo séptimo capítulo del segundo libro de *An Essay Concerning Human Understanding* incluido a partir de la segunda edición de la obra publicada en 1694, Locke explora la relación entre identidad, conciencia y el yo. A su modo de ver, sólo la conciencia define el yo: “consciousness always accompanies thinking, and ’tis that, that makes everyone to be, what he calls *self*; and thereby distinguishes himself from all other thinking things” (335, énfasis original). Así pues, la conciencia de una persona es lo que le da su identidad, su individualidad. La relación entre conciencia e identidad se reitera en la siguiente proposición: “as far as this consciousness can be extended backwards to any past Action or Thought, so far reaches the Identity of that *Person*; it is the same *self* now it was then; and ’tis by the same *self* with this present one that now reflects on it, that that Action was done” (Ibíd.). Al hablar de la conciencia recordando una acción o pensamiento en el pasado, Locke está hablando de la memoria. De esta manera, el empirista inglés establece una conexión entre memoria, conciencia e identidad. Aunque en su análisis de Locke Ricoeur propone que “conscience et mémoire sont une seule et même chose” (*La mémoire, l’histoire, l’oubli* 127), la memoria es una

parte de la conciencia, según la concibe el filósofo inglés, pues, como Aristóteles señala, no se puede tener memoria del presente ni del futuro. La conciencia, sin embargo, sí es capaz de percibir el presente y considerar el pasado y el futuro.

La importancia de la conciencia en el pensamiento de Locke tendrá gran influencia en muchas teorías de la conciencia de la filosofía occidental y la conexión entre la identidad y la conciencia será importante para otros filósofos, como Hegel y Nietzsche. La manera en que éstos tratan la cuestión de la identidad depende de si sus teorías dan más importancia al individuo o a la colectividad. Esta preferencia afecta a la libertad que el individuo tiene para desarrollar su identidad. Se puede entender esta idea tomando como ejemplo a los soldados de un ejército o a los atletas en un equipo. Su entrenamiento frecuentemente incluye la tendencia a suprimir la identidad individual reforzando la del cuerpo colectivo o la mentalidad de equipo. Si no se hiciera tal cosa, sería imposible pensar que uno de estos miembros se sacrificaría por el bien de la unidad. Al controlar la identidad que estos individuos conforman, se controla la memoria que desarrollan de sí mismos y viceversa.

Las concepciones que Hegel, Nietzsche y Heidegger tienen de la conciencia, la identidad y la memoria están relacionadas con su manera de interpretar la historia. Para Hegel, la historia de la Humanidad es el proceso de desarrollo de la Razón en la historia. La concepción hegeliana de la Razón Absoluta o del “espíritu” pone el énfasis en lo colectivo. En la medida en que cada sujeto posee una inteligencia, una capacidad para razonar, participa de la Razón Absoluta. Para los idealistas, el futuro, el por-venir, es la gran esperanza de desarrollo de la Humanidad; es la época de la aurora de un mundo mejor porque además, es inevitable, sobre todo, puesto que la Razón absoluta, dotada de

“voluntad” propia es todopoderosa. Su “carácter providencial” hace que la Historia discurra por unos cauces racionalmente predeterminados que no responden más que al inevitable desarrollo de la Razón en la Historia. Así pues, la historia tiene un camino pre-determinado, pre-establecido, y esto, aunque parezca paradójico, no es contradictorio con la idea de libertad, pues precisamente la libertad consiste en el despliegue del Espíritu humano en el mundo y frente al mundo –como así lo ilustra Caspar Friedrich en su cuadro “Caminante ante un mar de niebla” (1818)–, en el despliegue de la razón humana (Razón absoluta) frente al determinismo ciego de la naturaleza y sus leyes.

La manera en que Hegel reemplaza a Dios con otro absoluto, la Razón, lleva a Nietzsche a acusar a los idealistas de metafísicos. Para el filósofo vitalista, la preeminencia que las teorías hegelianas otorgan al colectivo coartan la libertad del individuo para desarrollar su identidad personal. Si una persona se identifica como un eslabón en una cadena (o una parte del todo que compone la Razón Absoluta), desarrolla menos su identidad como individuo. De manera similar, la visión de la historia como un proceso inevitable y predeterminado también sugiere que las acciones de un individuo son menos importantes pues el colectivo aún llegará al mismo destino. Para dar énfasis a la importancia del individuo, Nietzsche insta a su lector a cuestionar el sentido de su existencia: “pregúntate para qué existes tú, el individuo, y si nadie puede decírtelo, entonces intenta en algún momento justificar el sentido de tu existencia *a posteriori*, fijando una finalidad, una meta, un ‘para esto’ elevado y noble” (124).

Aunque la muerte en las ideas de Heidegger no sea exactamente una meta, es un punto que condiciona la vida del Dasein, que llega a tomar conciencia de este final y vive desde entonces como un “ser-para-la-muerte”. La muerte da sentido a la existencia del

Dasein *a priori* a través de la resolución precursora, es decir, de la aceptación de la muerte como la más propia de sus posibilidades, la cual de alguna manera obliga al individuo a tomar conciencia y a responsabilizarse de las decisiones futuras, su “propio” futuro u “horizonte óntico-existencial” (Heidegger también lo llama “resto pendiente”), esto es, de su más propio “poder ser”.

Las ideas de Nietzsche son radicalmente opuestas a las teorías de Hegel. Para aquél, lo importante es la acción de cada persona. Sus ideas se enfocan en el individuo no en el colectivo, lo cual permite que aquél desarrolle una identidad basada más en su persona que en su grupo. Nietzsche propone que “[l]legará el tiempo en que dejaremos sabiamente de lado todas esas construcciones de ‘procesos del mundo’ o de la ‘Historia humana’, un tiempo en el que no se considerará a las masas, sino de nuevo a los individuos, los cuáles [sic] forman una especie de puente sobre la desértica corriente del devenir” (121).

Se aprecia nuevamente una conexión entre las ideas de Nietzsche y las de Heidegger pues éste defiende la emancipación del existente de la influencia alienante del Uno, el cual obliga al Dasein a “ocuparse” en la cotidianidad con aquello a lo que le obliga el colectivo, la totalidad. Para Heidegger esto representa la “caída” en el Uno del Dasein, cuya principal consecuencia es el vivir en la impropiedad, ocupado en los asuntos del Uno y siendo-existiendo su “resto pendiente” es decir, su vida aún por venir, enajenado en la masa. Por ello, al considerar las ideas de estos filósofos, es preciso no olvidar la conexión entre identidad y memoria.

Nietzsche expone sus propias teorías sobre la historia en sus *Consideraciones intempestivas* (1873-1876) cuyo título revela que el filósofo alemán se daba cuenta de la

“impertinencia intelectual” de sus ideas en el contexto de las corrientes filosóficas en boga en ese momento. En la segunda, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874), Nietzsche critica las proposiciones del historicismo. En el párrafo nueve, cuestiona la concepción hegeliana de la historia:

¿Cómo que hay leyes en la Historia, según muestran las estadísticas?
¿Leyes? Sí, pero lo que demuestran no es sino lo general y angustiosamente uniforme que es la masa. ¿Se deben llamar leyes a los efectos de la fuerza de la gravedad, la tontería, el remedo, el amor y el hambre? De acuerdo, pero si admitimos esto, también tendremos que reconocer que en tanto que existan estas leyes en la Historia, no poseen ningún tipo de valor, no valiendo la Historia entonces para nada. (124-25)

Al negar la existencia de leyes históricas, Nietzsche resta importancia a la historia como ciencia.

Según el filósofo vitalista, la historia tiene que servir a la vida y no al revés pues un exceso de historia destruye la vida y se destruye a sí misma. Nietzsche explica las tres maneras (monumental, anticuaria y crítica) en que la historia sirve a la vida. En la segunda, el hombre muestra reverencia hacia su origen y protege un saber que pasará a los que nacen después de él. No obstante, clarifica Nietzsche,

cuando la historia sirve a la vida pasada socavando la vida posterior y suprema, cuando el sentido histórico no conserva ya la vida, sino que la momifica, entonces muere el árbol de manera antinatural: pereciendo lentamente de la copa a las raíces, para, finalmente, atacar a la misma raíz. La historia anticuaria se petrifica justamente en el momento en que la

frescura vital del presente ha dejado ya de animarla y entusiasmarla. (63-64)

Nietzsche explica que el exceso de conocimiento lleva al hombre a la inacción: “El conocimiento que se toma en exceso, sin hambre, incluso sin necesidades, deja ya de obrar como un motivo transformador que impulsa hacia fuera y permanece oculto en un mundo interior ciertamente caótico que el hombre moderno, con curioso orgullo, llama su propia espiritualidad” (69). Por lo tanto, el filósofo vitalista propone que el hombre no puede estar satisfecho con el mero saber ni tener como única meta el aumento del saber, sino que tiene que perseguir el saber siempre con el propósito exclusivo de la vida.

Aunque Nietzsche no se refiera a la memoria directamente, parece comentarla indirectamente. En opinión del filósofo alemán, el hombre deviene hombre sólo a través del poder de usar el pasado para la vida y de reelaborar lo sucedido para crear su propia historia. Nietzsche denomina este poder para construirse a sí mismo el poder plástico: “esa fuerza para crecer por sí misma, ese poder de transformar y asimilar lo pasado y extraño, de sanar heridas, de reemplazar lo perdido, de regenerar las formas destruidas...” (43). Para la salud de un individuo, una gente y una cultura, lo histórico y lo ahistórico son igualmente necesarios. Según la definición de Nietzsche, lo ahistórico significa “el arte y la fuerza de poder *olvidar* y encerrarse en un *horizonte* determinado” (135-36, énfasis original). El olvido es una parte íntegra de la memoria pues si una idea no deja de estar presente en la conciencia, no puede ser recordada, es decir, volver a ser contemplada por ésta. Así pues, para Nietzsche es importante a veces olvidar y a veces recordar. Al recordar y construir la historia a partir de lo ocurrido, el hombre construye su identidad, vale decir, la memoria que tiene de sí mismo. De esta manera, Nietzsche

concibe la construcción de la identidad como un proceso que corre paralelo a la construcción de la historia crítica que sirve como antídoto a la incapacidad causal de la monumental y la parálisis de la anticuaria.

El hecho de que Nietzsche vea la historia como una construcción a partir de lo sucedido en vez de una ciencia pura con leyes acerca la historia a la memoria y la literatura que también son elaboraciones. En éstas tiene lugar un proceso de selección en el que hay una primacía de ciertas imágenes sobre otras.⁹

Otro filósofo cuyas ideas sobre la relación entre identidad, memoria, conciencia e historia merecen consideración es Martin Heidegger. En *Ser y tiempo* (1927), Heidegger plantea la *Seinsfrage*: la pregunta por el ser o ¿qué significa ser? Su estudio fenomenológico del Dasein, el ente que se caracteriza por la formulación de la pregunta por el Ser, revela que éste es básicamente tiempo; y el Dasein siempre es y está en el tiempo. Heidegger no encuentra satisfactorio para sus fines el uso del concepto de “temporalidad”, y sin entrar de lleno en la cuestión¹⁰ se comentará tan sólo que lo que el filósofo alemán denomina “el concepto vulgar de tiempo” y su categorización pasado-presente-futuro sirve para describir la estructura del mero “estar-ahí” es decir, del ente que no posee “mundo”, que no se abre al mundo. Sin embargo la forma característica del Dasein no es el mero “estar-ahí” sino el “estar-en-el-mundo” (*in-der-Welt-sein*) y las tradicionales categorías de la temporalidad (concepto vulgar de tiempo) se muestran como herramientas insuficientes para el análisis heideggeriano, de ahí que el pensador alemán aquilate su análisis apoyándose en el concepto de “temporeidad”, más apropiado

⁹ La idea de la historia como una construcción y su acercamiento a la literatura recibirán atención más adelante al comentar los estudios de Hayden White. A su vez Spinoza destaca que la memoria se fortalece a través de la jerarquía narrativa mientras que se diluye en la desconexión de ideas y de la lengua (28).

¹⁰ Para más sobre este concepto, véase el párrafo 65 de *Ser y tiempo*.

para la descripción de la estructura ontológico-existencial del existente. La siguiente cita ilustra de manera elocuente la insuficiencia del término “temporalidad” aplicado al análisis del Dasein y la necesidad de usar un nuevo término más apropiado para describir su naturaleza. No obstante, es preciso señalar antes que el futuro es significativo porque el Dasein tiene diferentes posibilidades (horizonte óntico-existencial), diferentes maneras de poder ser. El pasado también es clave pues según Heidegger,

[s]ólo en la medida en que el Dasein *es*, en general, un “yo he sido”, puede venir futurientemente hacia sí mismo, volviendo hacia *atrás*. Siendo venidero en forma propia, el Dasein *es* propiamente *sido*. El adelantarse hasta la posibilidad más propia y extrema es el retornar comprensor hacia el más propio haber-sido. El Dasein sólo puede *haber* sido en forma propia en la medida en que es venidero. El haber sido [*Gewesenheit*] emerge en cierta manera del futuro. (343, énfasis original)

Si bien se puede decir que el mirar hacia el futuro determina el “haber sido” del Dasein, también es cierto que el pasado del Dasein determina cómo está siendo en el presente y las posibilidades que tiene para el futuro. El Dasein es lo que “ha sido”, su pasado, su memoria. Como Dasein es consciente de su “haber sido”, su identidad se construye a partir de su recuerdo.

Heidegger continúa su explicación de la conexión entre pasado, presente y futuro señalando que “[m]ientras’ el Dasein exista fácticamente, jamás será algo pasado, pero será siempre algo ya *sido*, en el sentido del ‘yo *he* sido’ [literalmente: ‘yo *soy* sido’: ‘*ich bin gewesen*’]. Y sólo *puede haber* sido [lit.: *ser* sido], mientras está siendo” (345). Así

pues, cuando el Dasein deja de existir, su memoria (autobiográfica), su identidad muere también. Si esta memoria no se incorpora a la memoria colectiva, desaparece.¹¹

Para Heidegger la pregunta de si la historia es una serie de acontecimientos únicos o si la historia se rige por leyes es inadecuada. Ninguna de estas visiones de la historia reconoce que la historiografía deviene posible por la historicidad del Dasein. Según lo concibe Heidegger, este concepto significa la conciencia existencial de uno mismo a través del cual uno entiende que es un ser en la historia. Aunque Heidegger no aceptaría la idea de que la historia se logra mediante la mera aplicación del método científico (la proposición de los positivistas), tampoco aceptaría el historicismo pues esta teoría ignora la explicación existencial de por qué la historia es significativa.

La idea de Heidegger sobre la historia es similar a la proposición de Nietzsche de que la historia tiene que servir a la vida; no puede tener el único propósito de aumentar el saber. Mientras que la historia se preocupa de establecer un saber, Heidegger y Nietzsche destacan la conexión entre la historia y el ser humano. Si bien la historia se preocupa por un evento en sí, lo importante, según Heidegger, es la proyección de posibilidades más allá del evento real y la conexión que existe entre un objeto y el ser-en-el-mundo. El objeto deviene significativo porque está en un mundo en el que se encuentra el Dasein. Para Heidegger, la historia y la historiografía son posibles porque el Dasein auténtico mira hacia el futuro y acepta sus posibilidades. Heidegger no indica como Nietzsche que la vida es más importante que el saber (o la historia), pero sí concibe que la historia deviene posible por las acciones presentes del Dasein y las posibilidades que éstas le abren hacia el futuro.

¹¹ Para entender la relación entre la memoria autobiográfica y la memoria colectiva, se precisa un comentario sobre las ideas de Maurice Halbwachs.

Otra conexión mencionada arriba entre los conceptos de Nietzsche y los de Heidegger es la primacía del individuo por encima de las masas, el Uno en la terminología heideggeriana. Para el autor de *Ser y tiempo*, una vivencia inmersa en el Uno es menos auténtica pues limita el desarrollo de la conciencia y la identidad. Así pues, propone que el Dasein necesita separarse del Uno para desarrollarse plenamente, para darse cuenta de sus más propias posibilidades (incluyendo su propia finitud) a través de la anticipación de su propio “dejar de ser”, extraído del futuro mediante la resolución precursora. La vida más auténtica (en el sentido de más propia o más plena en la aceptación de sus propias posibilidades) que la resolución precursora le concede le permite llevar a cabo un desarrollo más pleno de la conciencia, la identidad y, por lo tanto, de la memoria.

Cuando repasamos estas ideas de Nietzsche y Heidegger es preciso destacar la importancia de la memoria individual, única en su percepción por la conciencia (nadie recuerda lo ocurrido exteriormente a su existencia). A su vez las reticencias de Nietzsche hacia los tres tipos de historia y el proceso de construcción de la historia y de la identidad del hombre abren las puertas a lo que un discípulo de Emile Durkheim llama la memoria colectiva.

La memoria colectiva

Las imágenes de la resistencia que los artistas captan en sus obras y las percepciones que el público experimenta a partir de ellas representan en esa línea más de una memoria individual. En base a ideas educativas y de “solidaridad orgánica”, Durkheim estaba interesado en sentar las bases de un pasado compartido y secular como

identidad de los individuos y los grupos que impidiera la “anomia” social. Para entender la relación que los textos literarios y fílmicos tienen con la memoria colectiva, es preciso discutir las ideas que su discípulo, Maurice Halbwachs, expresa en *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Etude de mémoire collective* (1941) y *La mémoire collective* (1950).

Según explica Henri Bergson en *Matière et mémoire*, la memoria es metafísica ya que distingue entre la “memoria hábito” de tipo social y la “pura memoria” contemplativa de raíz exclusivamente individual. Pero según propone el también alumno de Henri Bergson, toda memoria es fundamentalmente colectiva.¹² Esta teoría, sin embargo, no niega la existencia de la memoria individual, sino que establece la relación entre el individuo y el grupo con respecto a la memoria ya que los recuerdos son creados y rememorados en sociedad. Según el sociólogo, no tiene sentido buscar donde se ubican los recuerdos en el cerebro, puesto que el individuo los recupera debido a estímulos externos a la mente. Por ello, es el contacto que éste tiene con otros lo que le permite recordar; y es capaz de hacerlo en tanto en cuanto logra situar su pensamiento en una estructura social y participar de su memoria colectiva a través de tradiciones y actos comunes.¹³ Halbwachs afirma que si es cierto que el individuo recuerda poniéndose en la perspectiva del grupo, también la memoria del grupo se realiza y se manifiesta a través de la del individuo. Es, por lo tanto, en este sentido que existe una memoria colectiva y estructuras sociales para la memoria.

¹² Miguel de Unamuno desarrolló otro concepto metafísico de la memoria colectiva que llamó intrahistoria. Ver *En torno al casticismo*.

¹³ En este sentido, Halbwachs coincide con las apreciaciones de Walter Benjamin de que la experiencia es un asunto de tradición, tanto en la existencia colectiva como en la vida privada (*Paris* 110).

Para mostrar que toda memoria es colectiva, Halbwachs narra una historia en *La mémoire collective* y explora los sueños en *Les cadres sociaux de la mémoire*. Esta exploración señala que en los sueños no existe la capacidad de razonar, comparar y sentirse en contacto con una sociedad humana que garantice la integridad de la memoria. Los recuerdos no aparecen durante el sueño como en la vigilia. Los fragmentos que surgen están demasiado mutilados y desordenados para ser reconocidos. Con respecto a la historia en *La mémoire collective*, el relato muestra que incluso cuando uno está solo y algún acontecimiento ocurre únicamente a una persona,¹⁴ la memoria que se forma de esta ocurrencia es colectiva porque el individuo pertenece a un grupo. El sociólogo explica este concepto con el ejemplo de un niño que explora solo una casa abandonada y se cae a un hoyo. Aunque esté solo cuando se crea esta memoria, dicho proceso no sería posible sin tener en cuenta su pertenencia a un colectivo: su familia. El miedo que el niño experimenta se relaciona con ésta ya que el temor muestra que esta experiencia no es ajena a su entorno social. Así pues, Halbwachs determina que toda memoria se forma dentro de un marco colectivo.

Según la distinción que Halbwachs establece entre la memoria histórica y la memoria autobiográfica, la primera le llega al individuo en la forma de documentos escritos y otros tipos de archivos como el fotográfico. Éstos, que estarían muertos para Platón por su carácter inmutable, se pueden mantener vivos gracias a varios factores. Con respecto a la memoria histórica, el individuo no recuerda directamente los sucesos del pasado. Ésta sólo se puede estimular de manera indirecta como por ejemplo mediante el

¹⁴ Según Halbwachs, este aislamiento es sólo en apariencia.

acto de leer o escuchar o al participar en una conmemoración.¹⁵ En este caso, el pasado es guardado e interpretado por instituciones sociales.¹⁶

La memoria autobiográfica, en cambio, es la de los acontecimientos que el individuo vivió en el pasado. Está anclada en otras personas. Sólo los miembros del grupo recuerdan y estos recuerdos pueden debilitarse si el grupo no se reúne periódicamente para reforzarlos. Así pues, aunque la palabra autobiográfica ponga énfasis en lo personal, lo individual, se aprecia nuevamente que esta memoria depende del colectivo (y viceversa).¹⁷

Para Halbwachs, la frase “memoria histórica” es una expresión desafortunada pues conecta dos términos opuestos en más de un aspecto. Según el sociólogo francés, la historia formal no es lo mismo que la memoria colectiva. La primera es una colección de los hechos más significativos del hombre, pero éstos son elegidos, combinados y

¹⁵ Conmemorar se puede volver equivalente para cada memoria individual de lo que la escritura proustiana reconoce como lo “real reencontrado” a través de un proceso de recuperación de lo olvidado. A pesar del componente colectivo de la conmemoración, cada individuo tendrá acceso involuntario a una versión particular de la memoria común de acontecimientos históricos.

¹⁶ La definición que Sylvia Molloy ofrece de la memoria histórica se hace eco de la explicación de Halbwachs y curiosamente pronostica la manera en que Javier Cercas describirá ciertas memorias en *Soldados de Salamina*. Según la crítica, la memoria histórica es un “saber transmitido, no experiencia vivida o atestiguada” o un “recuerdo de recuerdos” (257). Otras definiciones de la memoria histórica han sugerido que ésta tiene un aspecto crítico. Así la define José F. Colmeiro al distinguirla de la memoria colectiva:

La memoria colectiva incluye todo un conjunto de experiencias, tradiciones, prácticas, rituales y mitos sociales compartidos por un grupo, que no necesariamente van acompañados de una conciencia histórica. La memoria colectiva recuerda el oro de Moscú, el “Cara al sol”, los SEAT 600, *El último cuplé*, la llegada de la minifalda, o la inauguración de un pantano, como hitos comodificados del pasado. La memoria histórica, por otro lado, constituiría una parte de la memoria colectiva, y se caracterizaría por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo. [...] La memoria histórica se caracteriza, así pues, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria. Toda memoria histórica es por fuerza colectiva, aunque se active de manera individual. (18)

Colmeiro apunta a la relación entre la memoria histórica y la desmemoria, término que él distingue del olvido, proceso que sugiere un camino accidentado. La desmemoria “implica una falta de memoria histórica voluntaria, un desconocimiento e incluso un desinterés por los años oscuros del pasado” (35).

¹⁷ A su vez Olney señala que la escritura como acto de representación del individuo y la lengua como vehículo particular de acceso al relato de la experiencia pueden transformar los puntos de vista de cada individuo testigo de un fenómeno colectivo.

evaluados según necesidades y reglas no impuestas sobre los grupos que a lo largo del tiempo los guardaron como un legado vivo. La historia general empieza sólo donde la tradición termina y la memoria social se difumina.

El segundo aspecto que según Halbwachs distingue la memoria colectiva de la historia es el hecho de que hay varias memorias colectivas, frente a una historia.¹⁸ Para Halbwachs, el desarrollo continuo de la memoria colectiva no está marcado, como la historia, por demarcaciones fijas, sino por fronteras irregulares e inseguras. Al morir ciertos miembros del grupo, la memoria social se erosiona por los lados y se transforma, constantemente, junto con el grupo. A su vez es preciso anotar que la frontera de la historia tampoco es segura y cambiaría según el punto de vista, tipo de historia, las escuelas y/o el historiador (Nietzsche, Foucault, etc.).

La visión de Halbwachs sugiere una creencia casi total, hoy criticada, en la neutralidad del historiador y, por lo tanto, en la objetividad y carácter absoluto de la historia. Propone que en contraste con el grupo, que está lejos de otorgar la misma importancia a sucesos, lugares y períodos que no le han afectado de manera igual, el historiador intenta ser objetivo e imparcial. No se localiza dentro del punto de vista de cualquier grupo real del presente o del pasado. Por lo tanto, la historia recoge la secuencia y la totalidad de los hechos tal como son, no como son para un país, un grupo o

¹⁸ “La moindre infraction à l’idée d’histoire une et d’humanité une est à mettre au compte des résistances diverses de ce qu’on peut appeler en un sens large, avec Hannah Arendt, la *pluralité humaine*. Celle-ci travaille de l’intérieur le concept même d’histoire comme collective singulier. Ce sont toujours des histoires spéciales que l’histoire universelle ou l’histoire du monde prétend englober” (Ricoeur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli* 395). Entre las historias especiales Ricoeur incluye divisiones por distribución geográfica, período histórico o tema (como la historia económica, política o social). Debido a que el estudio de Arendt se publica posteriormente a la muerte de Halbwachs, no sorprende que el sociólogo francés conciba la historia como unificada. Aunque el concepto de la historia como colectivo singular se ha abandonado, contribuyó a disminuir la distancia manifiesta en las ideas de Halbwachs entre la historia unificada y la memoria colectiva: “La naissance du concept d’histoire comme collectif singulier sous lequel se rassemble l’ensemble des histoires particulières marque la conquête du plus grand écart concevable entre l’histoire une et la multiplicité illimitée des mémoires individuelles et la pluralité des mémoires collectives soulignée par Halbwachs” (Ricoeur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli* 393).

un individuo, sino independientemente de cualquier juicio de grupo. Aunque Halbwachs reconoce que existen tantas memorias colectivas como grupos, en la actualidad es necesario aumentar la amplia diversidad del campo historiográfico.

Halbwachs propone que la historia puede ser representada como la memoria universal de la especie humana. Pero, ésta no existe pues toda memoria colectiva precisa el apoyo de un grupo delimitado en el espacio y tiempo. Una memoria universal no es posible ya que la estructura en la que la historia encuadra estas memorias es externa a los grupos y varía con ellos. Halbwachs explica la importancia de la pertenencia a un grupo y la presencia de una “semilla” para poder recordar a través del ejemplo de un profesor y sus estudiantes. Años después, los estudiantes se acuerdan del profesor por los recuerdos que se asocian con las nuevas ideas que aprendieron y las conexiones que hicieron dentro y fuera de clase. Es mucho menos probable, en cambio, que el profesor se acuerde de un grupo de estudiantes, especialmente si enseña la misma materia año tras año y emplea hasta los mismos chistes en clase. Si nada es nuevo para el profesor, no habrá formado recuerdos nuevos. Cuando alguna ocurrencia no ha dejado ningún rastro en la conciencia de una persona, falta la semilla para reconstruir un recuerdo sobre el acontecimiento. En el caso del profesor y sus estudiantes, aquél pierde contacto con el grupo y carece del elemento mínimo, la “semilla”, preciso para la reconstrucción de un recuerdo.

Aparte de la conexión entre el grupo (delimitado en el espacio y tiempo) y la memoria colectiva, las ideas de Halbwachs han mostrado otra relación entre la memoria y el tiempo. Al sociólogo francés, se le ha reconocido como el primero que apreció que el pasado es una construcción social profundamente influida por las preocupaciones del

presente. Este concepto ayuda a explicar por qué los autores y directores estudiados enfocan una visión u otra de la resistencia en sus obras.

Otras perspectivas de la memoria, la historia y la representación

Varios teóricos de la segunda mitad del siglo XX, incluyendo a Michel Foucault, Hayden White y Michel de Certeau, idean conceptos que permiten elaborar nuevas perspectivas sobre la relación de la memoria con la historia y otros conceptos. Algunos de los teóricos vuelven a cuestionar, como así lo hizo Nietzsche, la historia como ciencia. Asimismo, analizan ideas sobre la representación que apuntan a la relación entre la literatura y la historiografía, lo cual recuerda las reflexiones del filósofo vitalista que señalaron un paralelismo entre la historia, la literatura y la memoria, elaboraciones que implican una selección de imágenes sobre otras.

En *L'archéologie du savoir* (1969) Foucault define la historia como “le travail et la mise en œuvre d’une matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objects, coutumes, etc.) qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit spontanées soit organisées de rémanences” (14). Foucault agrega que la historia es “une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas” (Ibíd.). Similarmente, el teórico francés explica que la historia es lo que transforma los documentos en monumentos.¹⁹ No obstante, aclara, el documento no es la herramienta afortunada de una historia que es principal y fundamentalmente memoria. Foucault

¹⁹ Es posible que este comentario de Foucault tome como punto de partida las ideas de Nietzsche sobre la historia monumental, que consiste en conocer la grandeza del pasado para inspirar al hombre a actuar y realizar hazañas.

amplía su comentario sobre la relación entre la memoria y la historia señalando la necesidad de “détacher l’histoire de l’image où elle s’est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique: celle d’une mémoire millénaire et collective qui s’aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs” (Ibíd.). A pesar de que Foucault no nombra a Halbwachs, la mención de una memoria en una conciencia colectiva recuerda las ideas del discípulo de Durkheim. Así pues, con este comentario Foucault parece sugerir la necesidad de separar la historia de la memoria. Sin embargo, resulta curioso que defina la historia como “viva” y “continua”, características que otros pensadores, como se verá en el análisis de las ideas de Pierre Nora, han atribuido a la memoria.²⁰

Al desarrollar sus ideas sobre el discurso, Foucault propone la necesidad de cuestionar la división positivista entre ciertas formas o géneros como la ciencia, la literatura, la historia y la ficción. Asimismo, plantea la necesidad de abandonar el deseo de no tratar el discurso como la irrupción de un evento real y de buscar más allá del significado aparente un origen secreto. Foucault intenta destruir la idea de origen exponiendo que al buscarlo se persigue un punto que retrocede cada vez más, que no está presente en ninguna historia, y que es su propio vacío de tal forma que todo comienzo no puede ser más que un recommienzo o una ocultación.

Estas ideas de Foucault son particularmente significativas para el presente estudio, pues proponen no estimar los textos literarios y fílmicos como una representación de segunda (tercera, etc.) orden, sino como un suceso real en sí. Al destruir la posibilidad de recurrir a un origen, y en el caso de la guerrilla, un origen

²⁰ Nora propone que “[l]a mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente” (xix).

controvertido, escondido, manipulado y censurado por el poder franquista, dichos textos devienen tanto o más significativos y reales que el momento histórico al que hacen referencia.

Frente a las divisiones positivistas, Foucault propone unir diferentes discursos en formaciones discursivas: “Dans le cas où on pourrait décrire, entre un certain nombre d’énoncés, un pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d’énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu’on a affaire à une *formation discursive*” (53). Foucault denomina las reglas que condicionan la existencia, coexistencia, mantenimiento, modificación y desaparición de un discurso las reglas de formación. El estudio de estos discursos y sus reglas, lo que Foucault llama “análisis enunciativo”, no tiene el propósito de

réveiller les textes de leur sommeil actuel pour retrouver, en incantant les marques encores lisibles à leur surface, l’éclair de leur naissance; il s’agit au contraire de les suivre au long de leur sommeil, ou plutôt de lever les thèmes apparentés du sommeil, de l’oubli, de l’origine perdue, et de rechercher quel mode d’existence peut caractériser les énoncés, indépendamment de leur énonciation, dans l’épaisseur du temps où ils subsistent, où ils sont conservés, où ils sont réactivés, et utilisés, où ils sont aussi, mais non par une destination originaire, oubliés, éventuellement même détruits. (162)

Las ideas de Foucault subrayan la importancia de la consideración que haré sobre la evolución de las obras de la resistencia antifascista española. Como se observará en los

capítulos siguientes, entre los cinco períodos que propongo hay momentos de amnesia y períodos en que el poder gubernamental determinaba quién podía dar a conocer su memoria.

Foucault comenta la necesidad de reconocer y estudiar la relación entre los discursos y el poder en varios instantes incluyendo su descripción del propósito de la arqueología. “L’archéologie cherche à définir non point les pensées, les représentations, les images, les thèmes, les hantises qui se cachent ou se manifestent dans les discours; mais ces discours eux-mêmes, ces discours en tant que pratiques obéissant à des règles” (182). En “L’ordre du discours”, el vínculo entre estas reglas y el poder deviene más evidente. Foucault comenta las reglas de exclusión, las cuales engloban lo prohibido. “On sait bien qu’on n’a pas le droit de tout dire, qu’on ne peut pas parler de tout dans n’importe quelle circonstance, que n’importe qui, enfin, ne peut pas parler de n’importe quoi. [. . .] Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir” (11-12). Estas ideas explican la necesidad de estudiar tanto las imágenes y temas que son más o menos evidentes en un discurso como las restricciones que rigen la producción de dicho discurso y el poder que estas restricciones sugieren.

En una entrevista, “Vérité et pouvoir”, la relación entre el discurso y el poder llega a comprender un tercer elemento: la verdad. Según Foucault, la verdad no existe ajena al poder ni carece de poder. Foucault explica que, al hablar de la verdad, no se está refiriendo a “‘l’ensemble des choses vraies qu’il y a à découvrir ou à faire accepter’, mais ‘l’ensemble des règles selon lesquelles on démêle le vrai du faux et on attache au vrai des effets spécifiques de pouvoir’; étant entendu aussi qu’il ne s’agit pas d’un combat ‘en

faveur' de la vérité, mais autour du statut de la vérité et du rôle économique-politique qu'elle joue" (26). Foucault propone que la "'vérité' est liée circulairement à des systèmes de pouvoir qui la produisent et la soutiennent, et à des effets de pouvoir qu'elle induit et qui la reconduisent" (Ibíd.).

Estas ideas facilitan la comprensión del papel que las obras de la resistencia favorables a la dictadura franquista tenían con respecto al intento de legitimar y prolongar el régimen. Como explica Ricoeur, la dominación "ne se limite pas à la contrainte physique. Même le tyran a besoin d'un rhéteur, d'un sophiste, pour donner un relais de parole à son entreprise de séduction et d'intimidation" (*La mémoire, l'histoire, l'oubli* 103-04). Al suprimir las voces de oposición, el régimen de Franco podía establecer su versión de los hechos como una verdad inapelable. Las obras afines a la dictadura difamaban a la guerrilla antifranquista para convencer al pueblo de la necesidad de eliminar a unos "bandoleros" que amenazaban la paz de España y así sugerir la legitimidad del recién establecido gobierno *de facto*. Pero hasta en esa difamación, se esconden las reglas represivas por las que se pueden descubrir formas de ocultación de los acontecimientos "verdaderos".

Además de la cuestión de la representación de la memoria con respecto al poder y la verdad, es preciso considerar las ideas que varios teóricos han propuesto sobre la construcción de cualquier discurso y cómo estos conceptos afectan nuestra interpretación de representaciones históricas, literarias y cinematográficas. Según Michel de Certeau, el acto de escribir la historia requiere un proceso inevitable de selección y de reinterpretación del pasado. Para el historiador, la escritura deviene la mejor herramienta para reconstruir un pasado irrecuperable. Certeau explica que la historiografía aprovecha

materiales pasados en su intento de representar el pasado. No obstante, señala que “[j]amais ne sera comblé l’écart qui sépare de la réalité le discours” (16).²¹ Certeau también comenta la relación entre el discurso histórico y el poder. Según propone, las relaciones de poder que rigen la producción del discurso histórico siempre condicionan al historiador, el cual “ne fait pas l’histoire, il ne peut que faire de l’histoire” (15).

Durante décadas la represión relacionada con el golpe militar, la guerra y la resistencia se ocultó o se tergiversó. En su análisis de la historia de España, Francisco Espinosa señala los esfuerzos del régimen por controlar la memoria histórica. Por un lado, prohibía los libros de historiadores, como Hugh Thomas y Herbert Southworth, y, por otro lado, contrarrestaba los efectos de estos estudios con textos, como *Pérdidas de guerra* (1977) del general Salas Larrazábal, que disminuían la importancia de la represión franquista y exageraban la cifra de víctimas del “terror rojo”.²² Aunque durante la dictadura no existiera una autoridad a la que se podía acudir o un precedente que fuera posible señalar para exigir que se pusiera fin a la promulgación de esas falsedades históricas, ahora sí ha habido un caso jurídico. Espinosa ofrece el ejemplo de David Irving, cuya negación del genocidio antisemita le llevó a ser “condenado por el Tribunal Supremo británico por ‘falsificador, mentiroso, racista y antisemita’” (318). Espinosa resalta la necesidad de hacer lo mismo con autores que, como Luis Pío Moa Rodríguez, niegan la masacre de Badajoz o intentan quitarle su importancia y simbolismo.

²¹ Argumento proustiano de cómo la reconstrucción discontinua de lo “real reencontrado” es “un air nouveau, précisément parce que c’est un air qu’on a respiré autrefois” (Proust IV: 449).

²² Espinosa opina que las cifras que Salas ofrece de la represión republicana y fascista, 57.808 y 72.337, respectivamente, son invenciones que apoyan “las conclusiones a las que quería llegar” (155). Asimismo, explica que Salas mantiene “contra toda evidencia que todas las víctimas de la represión fueron registradas [. . .] y que las inscripciones se hicieron siempre de forma correcta” (166).

Como señala Espinosa, después de la publicación de los libros de Ian Gibson y Herbert Southworth, los documentos relacionados con el asesinato de Lorca y la matanza de Badajoz desaparecieron (174-75). A pesar de la destrucción de estos documentos y otros archivos, quedan fantasmas, los “desaparecidos” que fueron enterrados pero no registrados. Espinosa explica que en

noviembre del 36, mediante de Decreto n.º 67, el franquismo se vio obligado a abrir cautelosamente la posibilidad de legalizar las desapariciones. Lo hizo de manera velada. Basta recordar su inicio: ‘Consecuencia natural de toda guerra es la desaparición de personas, combatientes o no, víctimas de bombardeos, incendios u otras causas con ella relacionados . . .’. La clave, evidentemente, estaba en esas *otras causas*. (173, énfasis original)

Aunque muchas personas fueron inscritas en los Registros Civiles de Badajoz entre 1937 y 1950, Espinosa resalta que también “centenares de personas fueron inscritas en la provincia a partir de 1977” (217). Además, queda la duda de cuántos más nunca fueron inscritos ya que “hacían falta varias personas que atestiguaran que aquella muerte o desaparición fue real. Y no todos se atrevían en los años de la guerra o en los cuarenta a declarar ante las autoridades locales lo que todos sabían y, al mismo tiempo, tenían buen cuidado en callar” (173). De esta manera, la dificultad de inscribir a una persona llega a significar que no sólo se ejercía una represión física contra las personas, sino también contra las memorias.

Sin embargo, varios pensadores proponen que lo reprimido vuelve. Para Certeau, “[l]’histoire moderne occidentale commence en effet avec la différence entre le *présent* et

le *passé*” (9, énfasis original). Esta labor de ruptura “opère un tri entre ce que peut être ‘compris’ et ce qui doit être *oublié* pour obtenir la représentation d’une intelligibilité présente. Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent – déchet créé par la sélection du matériau, reste négligé par une explication – revient” (10, énfasis original). De esta manera, “[i]ls y figurent le retour d’un refoulé, c’est-à-dire de ce qui, à un moment donné, est *devenu* impensable pour qu’une identité nouvelle devienne pensable” (Ibíd., énfasis original).²³

Los estudios de Hayden White, que aprovechan la teoría literaria para explorar la historiografía, acercan el discurso histórico al discurso literario. Según propone el historiador norteamericano, “[I]terary discourse may differ from historical discourse by virtue of its primary referents, conceived as imaginary rather than real events, but the two kinds of discourse are more similar than different since both operate language in such a way that any clear distinction between their discursive form and their interpretative content remains impossible” (*Figural Realism* 6). El elemento común a ambos discursos sobre el cual esta teoría se sustenta es la narratividad.²⁴ Las ideas de White sobre los tropos que la historiografía narrativa emplea son desarrolladas inicialmente en *Metahistory* (1973) y luego defendidas en *Figural Realism* (1999).

Según White, la opinión de que la diferencia entre ‘historia’ y ‘ficción’ “resides in the fact that the historian ‘finds’ his stories, where as the fiction writer ‘invents’ his [. . .] obscures the extent to which ‘invention’ also plays a part in the historian’s operation” (*Metahistory* 6-7). White explica que

²³ Al comentar las teorías de LaCapra más abajo, se mencionará la idea de la vuelta de lo reprimido con respecto a la memoria traumática.

²⁴ Hay, sin duda, casos en que la historiografía no usa la narrativa. White menciona a los historiadores de la escuela de los *Annales* como ejemplo de historiografía sin un discurso narrativo (*Figural Realism* 10).

[t]o emplot real events as a story of a specific kind (or as a mixture of specific kinds) is to trope those events. This is because stories are not lived; there is no such thing as a real story. Stories are told or written, not found. And as for the notion of a true story, this is virtually a contradiction in terms. All stories are fictions. (*Figural Realism* 9)

White sigue desconstruyendo la separación entre historia y literatura proponiendo que “[e]vents happen, whereas facts are constructed by linguistic description” (18). Este comentario niega la posibilidad de que la historiografía narrativa pueda lograr una representación más verdadera de un suceso real que una obra literaria. Tanto en un discurso histórico como en un relato de “ficción” los hechos (re)construidos son verdades en un sentido metafórico.

Según White, el historiador desarrolla su discurso de manera similar a la creación de una obra literaria. Partiendo de una “crónica”, la transforma en una “historia” (“story”) organizando los sucesos y dándole a su discurso un principio, medio y fin. El historiador elige una trama en la cual incorpora su historia (“story”). Asimismo, la transformación de una crónica en una historia (“story”) implica la “selection and arrangement of data from the *unprocessed historical record*” (*Metahistory* 5, énfasis original). El proceso de escribir una obra literaria o de crear un recuerdo también implica una selección. De esta manera, las ideas de White y Certeau acercan la historiografía a la memoria puesto que un proceso de selección condiciona ambas. Asimismo, sus teorías facilitan la comprensión de que el discurso histórico, igual que la memoria colectiva, está sujeto a un proceso continuo de reelaboración y reinterpretación.

“Les lieux de mémoire” de Pierre Nora

Partiendo de las ideas de Halbwachs, Pierre Nora explora en *Les lieux de mémoire* (1984–1992) los “lugares de memoria” de Francia. Éstos son los lugares donde la memoria “se cristaliza” y “se refugia” incluyendo a personas históricas, edificios, monumentos, obras literarias y artísticas, símbolos y conmemoraciones. Son lugares en tres sentidos: material, simbólico y funcional.

Según Nora, la memoria se vincula con los lugares mientras que la historia se vincula con los sucesos. A su vez, existen lugares de memoria pues ya no hay “milieux de mémoire”. Ya no vivimos inmersos en la memoria. La aceleración de la historia, “un basculement de plus en plus rapide dans un passé définitivement mort” (I: xvii), crea la necesidad de lugares de memoria pues la historia “conquista” y “erradica” la memoria. Según Nora, “[a]u cœur de l’histoire, travaille un criticisme destructeur de mémoire spontanée. La mémoire est toujours suspecte à l’histoire, dont la mission vraie est de la détruire et de la refouler” (I: xix-xx).

La historia y la memoria, apunta Nora, lejos de ser sinónimos, parecen ser ahora fundamentalmente opuestos. La memoria, en sus palabras,

est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l’amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. [. . .] Parce qu’elle est affective et magique, la mémoire ne s’accommode que des détails que la confortent. (I: xix)

La historia, en cambio, “parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l’histoire l’en débusque, elle prosaïse toujours” (I: xix). No obstante, Nora reconoce que la historia es “la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n’est plus” (Ibíd.). La fuerte oposición que Nora establece entre memoria e historia, sin embargo, deja de lado una pregunta importante: ¿Qué tienen en común? Nora menciona que la historia es incapaz de lograr una reconstrucción total de la realidad, pero no señala que los lugares de memoria, como obras literarias o fílmicas, tampoco pueden lograrla. Aunque el análisis de Nora destaca las diferencias entre memoria e historia, es preciso recordar las ideas de Certeau y White que las acercan.

Si bien su consideración de la historia trata la memoria como un objeto que se puede conquistar y erradicar, también es cierto que Nora reifica la historia. Como él mismo menciona, su estudio de la historiografía es “une histoire de l’histoire” (I: xxi). Esta manera de acercarse a la historia sugiere que no otorga a ésta una posición superior frente a la memoria, en un sentido epistemológico. Efectivamente, Nora afirma: “[f]aire l’historiographie de la Révolution française, reconstituer ses mythes et ses interprétations signifie que nous ne nous identifions plus complètement avec son héritage. Interroger une tradition, si vénérable soit-elle, c’est ne plus s’en reconnaître uniment le porteur” (Ibíd.). De esta forma, su estudio parece conquistar y desarticular la historia tal como ésta destruye la memoria.

Nora explica la relación entre la memoria y los lugares de memoria proponiendo que éstos

naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, notariar des actes, parce que ces opérations ne son pas naturelles. [. . .] Ce sont des bastions sur lesquels on s'arc-boute. Mais si ce qu'ils défendent n'était pas menacé, on n'aurait pas non plus besoin de les construire. [. . .] Et si, en revanche, l'histoire ne s'en emparait pas non plus pour les déformer, les transformer, les pétrir et les pétrifier, ils ne deviendraient pas des lieux pour la mémoire. (I: xxiv)

Esto sugiere que la creación de textos literarios y fílmicos sobre la resistencia antifascista española significa el deseo de sus artistas de proteger su identidad, su memoria. La “aceleración” de la producción de estos imaginarios es, como se observará en los siguientes capítulos, más acuciante en el quinto período (1997-2006).²⁵ No es mera coincidencia que estos años correspondan con la desaparición de los últimos guerrilleros que podrían ofrecer su testimonio sobre la resistencia. El siguiente comentario de Nora explica el por qué de esta tendencia:

Moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux. D'où l'obsession de l'archive qui marque le contemporain, et

²⁵ Este aumento en la producción literaria y cinematográfica es significativo pues, como Nora señala, una conmemoración muestra tanto sobre el acontecimiento celebrado como sobre la sociedad que la conmemora. El historiador francés cita a Jean-Noël Jeanneney, el presidente de las conmemoraciones para el Bicentenario de la Revolución francesa: “on ne peut douter que la façon dont s'est préparé et déroulé le Bicentenaire informera précieusement, à l'avenir, au-delà de lui-même, sur l'état de la société, de la politique et de la culture françaises à la fin du XX^e siècle” (citado en Nora III: 981). Asimismo, Nora apunta a que “[c]'est le présent qui crée ses instruments de commémoration, qui court après les dates et les figures à commémorer, qui les ignore ou qui les multiplie” (III: 988). No obstante, hay que observar que el pasado jacobino francés y el espíritu nacional de educación laica y pública han fomentado la gestión histórica de una política de los lugares de memoria “nacionales”.

qui affecte à la fois la conservation intégrale de tout le présent et la préservation intégrale de tout le passé. Le sentiment d'un évanouissement rapide et définitif se combine avec l'inquiétude de l'exact signification du présent et l'incertitude de l'avenir pour donner au plus modeste des vestiges, au plus humble des témoignages la dignité virtuelle du mémorable. [. . .] À mesure même que disparaît la mémoire traditionnelle, nous nous sentons tenus d'accumuler religieusement vestiges, témoignages, documents, images, discours, signes visibles de ce qui fut, comme si ce dossier de plus en plus proliférant devait devenir on ne sait quelle preuve à l'on ne sait quel tribunal de l'histoire. (I: xxvi, I: xxvii)

Así pues, la creación de lugares de memoria recuerda el mito de Theuth de Platón. Se aprecia de nuevo que el intento de proteger la memoria mediante apoyos externos (la escritura en Platón y los lugares de memoria que incluyen textos culturales en Nora) deviene una amenaza a la memoria misma pues perpetúa la externalización de la memoria y, por lo tanto, contribuye, por un lado, a su debilitación si la gente depende de los textos externos y descuida su propia memoria. La construcción de textos culturales puede, por otro lado, servir para fortalecer la memoria colectiva de un grupo si la gente los usa como punto de partida para mantener activa su memoria particular.²⁶ Este conflicto entre la historia y la memoria es un tema que recibe mucha atención en el estudio de Ricoeur.

²⁶ Naturalmente la memoria particular puede referirse a lo vivido y a lo “re-construido” aportado por los lugares de memoria y la memoria colectiva.

Las ideas de Paul Ricoeur

En su extenso estudio *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricoeur trata muchos problemas relacionados con teorías de la memoria. Uno de los más útiles es la conexión pragmática que dibuja entre la memoria y la historia. Si bien es cierto que Ricoeur considera que la relación de la historia a la memoria “est celui d’une reprise critique” (337), también piensa que nada aparte del testimonio asegura que algo ocurrió.²⁷

Para trazar la relación entre la memoria y la historia, Ricoeur propone tres fases que abarcan desde la memoria hasta el texto escrito por el historiador: la fase documental, la fase de explicación/comprensión y la fase de representación. La primera fase “se déroule de la déclaration des témoins oculaires à la constitution des archives et qui se fixe pour programme épistémologique l’établissement de la preuve documentaire ” (169). La fase de explicación/comprensión “concerne les usages multiples du connecteur ‘parce que’ répondant à la question ‘pourquoi?’” (Ibíd.). Ricoeur explica que su segunda fase lleva dos nombres pues rechaza “l’opposition entre explication et compréhension qui a trop souvent empêché de saisir dans toute son ampleur et dans toute sa complexité le traitement du ‘parce que’ historique” (Ibíd.). La última fase consiste en la construcción de un discurso literario o escrito ofrecido a los lectores de la historia.

Al analizar estas fases, Ricoeur realiza una consideración epistemológica del conocimiento histórico. La primera comienza cuando un recuerdo se hace externo mediante el testimonio. Por un lado, Ricoeur distingue el testimonio del archivo: “Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L’archive est écriture ; elle est

²⁷ Aunque el testimonio tiene, sin duda, una importancia primordial, ¿no es la fotografía otro ejemplo para certificar un suceso?

lue, consultée. Aux archives, l'historien de métier est un lecteur” (209).²⁸ Por otro lado, señala la relación entre ambos:

[L]e moment d'inscription du témoignage reçu par un autre [. . .] est celui où les choses dites basculent du champ de l'oralité dans celui de l'écriture [. . .]; c'est aussi celui de la naissance de l'archive, collectée, conservée, consultée. Passé la porte des archives, le témoignage entre dans la zone critique où il est non seulement soumis à la confrontation sévère entre témoignages concurrents, mais absorbé dans une masse de documents qui ne sont pas tous des témoignages. (181-82)

Ricoeur apunta a la conexión que el testimonio tiene con la última parte de la primera fase, la prueba documental, explicando que “[a]vec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire” (201). Según Ricoeur, el hecho de que el historiador acuda al archivo con una pregunta permite considerar que el documento consultado juega un papel de prueba. Afirma, por tanto, que “[t]race, document, question forment ainsi le trépied de base de la connaissance historique” (225).

Ricoeur pregunta qué es lo que se ha comprobado: los hechos. Su explicación del concepto hecho recuerda los comentarios de White sobre la diferencia entre un hecho y un acontecimiento. Ricoeur deja claro que aquél no es éste y asegura que “[une] épistémologie vigilante met ici en garde contre l'illusion de croire que ce qu'on appelle fait coïncide avec ce qui s'est réellement passé, voire avec la mémoire vive qu'en on les témoins oculaires” (226). Un hecho, clarifica Ricoeur, es “le contenu d'un énoncé visant à [. . .] représenter [l'événement]” (179). Un hecho se construye desasociándolo de una

²⁸ Aunque Ricoeur subraya el carácter escrito del archivo, es preciso recordar que también puede ser oral.

serie de documentos, los cuales a su vez lo establecen. “Cette réciprocity entre la construction (par la procédure documentaire complexe) et l’établissement du fait (sur la base du document) exprime le statut épistémologique spécifique du fait historique. C’est ce caractère propositionnel du fait historique (au sens de fait que) qui régit la modalité de vérité ou de fausseté attachée au fait. Les termes vrai/faux peuvent être pris légitimement à ce niveau au sens poppérien du réfutable et du vérifiable ” (227).

Ricoeur retoma el argumento propuesto por los lingüistas estructuralistas de que el significado y el significante carecen de referente. Esto significaría que toda representación lingüística puede existir sin referente. No obstante, propone que el pasado es el referente de la representación histórica y el pasado, como referente, está vinculado a la alegación de verdad de la historiografía: “C’est par rapport à la prétention à la vérité de ces autres sciences que la prétention à la vérité de l’histoire fait sens. Se proposent alors de critères de qualification de cette prétention. Et c’est bien évidemment le passé lui-même qui est l’enjeu référentiel de cette prétention” (365). Para explicar su idea, Ricoeur señala que

quelque chose n’est plus, mais a été. Il n’est pas inacceptable de suggérer que l’‘avoir été’ constitue l’ultime référent visé à travers le ‘n’être plus’. L’absence serait ainsi dédoublée entre l’absence comme visée par l’image présente et l’absence des choses passées en tant que révolues par rapport à leur ‘avoir été’. C’est en ce sens que l’auparavant signifierait la réalité, mais la réalité au passé. En ce point, l’épistémologie de l’histoire confine à l’ontologie de l’être-au-monde. (367)

Así pues, para defender esta proposición, Ricoeur recurre al Dasein de Heidegger.

Según Ricoeur, el tema de la muerte en la historia unifica el problema de la relación de la memoria y la historia con la ausencia de lo anterior puesto que la muerte señala lo ausente en la historia, lo ausente en el discurso historiográfico.²⁹ El instinto de la muerte inherente en la creencia erudita de la historia emerge de “la mort signifiée par le caractère révolu du passé historique” (479). Ricoeur eleva el enigma de la representación actual del pasado ausente al nivel epistemológico de la operación historiográfica con la siguiente comparación:

Mais le caractère non maniable, indisponible du passé paraît bien correspondre dans la sphère pratique à l’absence dans la sphère cognitive de la représentation. C’est ici que le couplage entre être-en-dette – catégorie ontologique – et représentance – catégorie épistémologique – s’avère fécond, dans la mesure où la représentance élève au plan de l’épistémologie de l’opération historiographique l’énigme de la représentation présent du passé absent. (474).

Al concluir su discusión de la historia y memoria, Ricoeur propone que no termina en una aporía paralizante el debate interminable entre “les prétentions rivales de l’histoire et de la mémoire à couvrir la totalité du champ ouvert en arrière du présent par la représentation du passé. Certes,” continúa Ricoeur “dans les conditions de rétrospection communes à la mémoire et à l’histoire, le conflit reste indécidable. Mais nous savons pourquoi il est tel, dès lors que le rapport au passé du présent de l’historien est replacé sur l’arrière-plan de la grande dialectique qui brasse l’anticipation résolue, la répétition du passé et la préoccupation présente” (511). Consideradas de esta manera, la historia y la

²⁹ Al principio de su texto, Ricoeur explora la relación entre memoria y ausencia a través de la concepción aristotélica de un recuerdo como la imagen de algo ausente.

memoria pueden enfrentarse en “une dialectique ouverte qui les préserve de ce passage à la limite, de cette *hubris* qui seraient, d’une part, la prétention de l’histoire à réduire la mémoire au rang d’un de ses objets, d’autre part, la prétention de la mémoire collective à vassaliser l’histoire par le biais de ces abus de mémoire que peuvent devenir les commémorations imposées par le pouvoir politique ou par des groupes de pression” (Ibíd.).³⁰

Por todo ello, esta tesis se fija en la isotopía confrontadora de enunciados históricos y representaciones memoriosas literarias y fílmicas de la resistencia guerrillera antifascista. En este sentido dicha memoria histórica como representación narrativa del pasado, como interpretación no tiene ni puede tener ningún valor objetivo, sino que es parcial, selectiva y cambiante, no pertenece ni abarca una totalidad, sea la nación o sector(es) o grupo(s) de la sociedad, y se mueve a través de colectivos memoriosos (profranquistas, prorepublicanos, etc.) e intereses y circunstancias de poder.³¹ Es decir que no existe ninguna memoria histórica común, a diferencia de esa imposible conciencia común en la que soñaba Durkheim para el individuo asolado ya por la diversidad y la anomia de la sociedad industrial o la diversidad interpretativa de las generaciones ante la historia y el presentismo discutidos por Ortega y Gasset.

La memoria traumática

En consecuencia, la diversidad de memorias, agravada por los traumas de la Guerra Civil Española, requiere adentrarse por algunas teorías sobre la narrativización de

³⁰ Otras ideas que requieren menos explicación se comentarán en las secciones pertinentes de mi análisis de los textos literarios y fílmicos. En cuanto al abuso de la memoria ver Robin.

³¹ Ver *El mito de la izquierda* de Gustavo Bueno y “Los trenes de la memoria” de Naharro Calderón.

esta memoria herida.³² En algunos, como *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (1994), *History and Memory After Auschwitz* (1998) y *Writing History, Writing Trauma* (2001), Dominick LaCapra se acerca a la memoria desde una perspectiva psicoanalítica. LaCapra también explora la conexión entre historia y memoria empezando con una comparación que muestra cómo algunos pensadores tienden a acercarse a esta relación desde dos visiones extremas. Contrapone una cita de Arno Mayer con otra de Pierre Nora para mostrar que en la primera tendencia se suele seguir una idea neopositivista de la historia por la que ésta se considera como una ciencia que trata hechos mientras que la memoria es una fuente sospechosa que se aproxima al mito. La segunda tendencia, en cambio, “induces a fictionalizing if not mythologizing idea of history that is insensitive to the tricks memory plays and to the reasons for those tricks” (*History and Memory* 16). Esta interpretación dibuja la historia como “the destroyer of a more authentic, existentially rich, living memory” (17).

Si bien LaCapra contrapone las ideas de estos teóricos, es preciso señalar lo que tienen en común. Si bien es cierto que Nora se acerca a la relación entre la historia y la memoria reconociendo las imperfecciones de la primera, también, como se observó antes, califica la historia como un “discurso crítico” que como tal deviene en la antítesis de la memoria espontánea. Las explicaciones de Nora también aproximan la memoria al mito ya que la considera “mágica”.

A pesar de las diferencias entre las explicaciones de Mayer y Nora, LaCapra opina que ambas neutralizan el problema del trauma y no proveen una base suficiente

³² Narrativización en el sentido de un re-recuerdo como una fuente de “socially structured patterns of recall” (Schudson 347). Mientras que la memoria aporta conocimiento sobre el pasado, la narrativización describe el proceso de reescribir y manipular la memoria ideológicamente cargada a través del proceso de transmisión y recuperación narrativos.

para considerar otro problema: la transferencia. Ésta es la medida en que el estudioso se implica en el sujeto que analiza. Según LaCapra, “[t]ransference is inevitable to the extent that an issue is not dead, provokes an emotional and evaluative response, and entails the meeting of history with memory” (40). Para el psicoanalista, la memoria

is a crucial source for history and has complicated relations to documentary sources. Even in its falsifications, repressions, displacements y denials, memory may nonetheless be informative—not in terms of an accurate empirical representation of its object but in terms of that object’s often anxiety-ridden reception and assimilation by both participants in events and those born later. (19)

Estas represiones son precisamente lo que se observarán en algunos momentos de la evolución de la representación literaria y fílmica de la resistencia antifascista española.

Otras ideas de LaCapra ayudan a explorar problemas del tratamiento del pasado relacionados con los crímenes contra la humanidad. Analiza el problema que surge cuando nadie toma responsabilidad ante memorias traumáticas y explica el impedimento que esto representa para el proceso de recuperarse de un trauma colectivo. La evasión de los problemas de reconocimiento público, luto y el proceso de retrabajo³³ invita la vuelta de lo reprimido. Como apunta el psicoanalista “what is denied or repressed in a lapse of memory does not disappear; it returns in a transformed, at times disfigured and disguised manner” (*History and Memory* 10). Si en vez de reconocer atrocidades se las mitiga o evade, se cierra la posibilidad de participar en un proceso de luto precisamente porque se niega la necesidad de dicho proceso. Al bloquearlo, el sujeto probablemente llegaría a estar atrapado en un estado de melancolía, repetición compulsiva y la reactuación del

³³ Este proceso se explica abajo.

pasado. Así pues, LaCapra propone que “a viable and legitimate democracy cannot be based on celebratory oblivion but requires a critical attempt to come to terms with the past” (*Representing the Holocaust* 74).

Al explorar los procesos necesarios para que se asimile el pasado y, en lo posible, se supere el trauma, LaCapra define unos conceptos, como por ejemplo reactuar (“acting out”) y retrabajar (“working through”), que serán útiles tanto para considerar la actividad de los autores y directores como las acciones de los personajes. Reactuar es la tendencia a repetir algo. Así, las víctimas de un trauma suelen revivir sus acontecimientos límites (“limit experiences”). La persona está poseída por el pasado y atrapada en la repetición compulsiva de escenas traumáticas. Con respecto a esta memoria, no puede distinguir entre presente y pasado, pues éste le resulta actual. No encuentra un renovado interés en la vida y, por ello, el futuro se encuentra bloqueado.

Ya que las teorías de LaCapra se formulan sobre la base que Freud construyó, es preciso incluir algunas ideas del padre del psicoanálisis. Según Freud, la tendencia a recordar algo traumático de manera compulsiva puede ocurrir en diferentes formas incluyendo sueños, narraciones, o alucinaciones. A esta lista, LaCapra añade analepsis o *flashbacks* y ataques de ansiedad. La víctima de un acontecimiento límite vuelve a vivirla posteriormente pues la mente intenta superar el trauma que esa experiencia le provocó. El nivel de ansiedad en el momento en que el suceso ocurrió es tal que como mecanismo de protección la mente no permite que la persona la experimente completamente. Esta emoción queda sin resolverse y vuelve bajo las formas ya mencionadas que la víctima no puede controlar.

En el proceso de retrabajar la memoria, la víctima es capaz de distinguir entre el presente y el pasado; puede reconocer que algo le ocurrió antes, pero vive en el presente. La persona puede recordar intencionalmente una memoria y acercarse a ella desde una distancia crítica. Este proceso también le ayuda a encontrar un renovado interés en la vida y le permite reintegrarse socialmente como en el caso de Tomasa en *La voz dormida*. A pesar de la diferencia que establece entre estos dos términos, LaCapra señala que están relacionados puesto que el proceso de retrabajar la memoria, aunque no trascienda su reactivación, puede ayudar a mitigar la compulsión de repetir.

Algunas formas de retrabajar una memoria traumática incluyen el luto (o “aflicción” como Freud lo llama) y el pensamiento crítico. Estos procesos permiten que la víctima recuerde intencionadamente y se acerque a la memoria desde una distancia crítica. La melancolía, en cambio, “se caracteriza psíquicamente”, según Freud,

por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones de que el paciente se hace objeto a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo. (232)

Estas características también pertenecen a la definición que Freud da a la aflicción con la excepción de la perturbación del amor propio. Otro aspecto que diferencia el luto de la melancolía es el hecho de que se espera que el primero llegue a un fin por sí solo que muestre que la persona ha superado, hasta cierto punto, un trauma.

Conectados con los procesos de reaccionar y retrabajar están los conceptos de pérdida (“loss”) y ausencia (“absence”). En el caso de la pérdida, el objeto amado ha

desaparecido de manera irrecuperable. Al aceptar una pérdida como tal, el sujeto puede emprender procesos como el luto que le ayudan a mitigar el trauma provocado por la pérdida. La ausencia, en cambio, significa un objeto que no está presente pero sí es recuperable. Mientras un sujeto percibe un objeto como ausente y no perdido, no puede reconocer que el objeto sea irrecuperable. Esta percepción del objeto imposibilita el proceso de luto y la persona entra en un estado de melancolía que no le permite reintegrarse socialmente.³⁴

La diferencia entre estos términos ayudará a analizar los efectos de la muerte anónima de muchos guerrilleros, huidos o enlaces: la inseguridad sobre su destino vital, la incapacidad de reclamar el cuerpo de un familiar y/o darle un entierro digno. Éste y el luto son formas importantes de re trabajar la memoria. Cuando estos procesos se bloquean, una pérdida se convierte en ausencia y la víctima queda atrapada en una melancolía sin límite. El deseo de luchar contra el anonimato de la muerte o de reclamar el cuerpo del fallecido se observa en varias novelas, incluyendo *Maquis*. La esposa e hijo desentierran a un guerrillero para darle una nueva sepultura en una tumba marcada en el cementerio.

Otros estudios sobre la memoria

Partiendo de la teoría de Halbwachs, se han realizado otras investigaciones sobre la formación de la memoria. Una antología de artículos editada por James W. Pennebaker, Dario Paez y Bernard Rimé, *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives* (1997), incluye estudios que consideran que los textos

³⁴ No entro aquí en el complejo debate del perdón. Ver por ejemplo la postura no instrumentalizable del perdón en *Le pardon* de Jankélévitch.

literarios y cinematográficos son una representación de la memoria colectiva. Según Juanjo Igartua y Dario Paez, la memoria colectiva no sólo existe en los individuos, sino también en los artefactos culturales. Así pues, para considerar la relación entre la memoria y el desarrollo de las obras literarias y fílmicas –tema de los capítulos tres, cuatro, cinco y seis–, me serviré de sus ideas sobre los períodos en la evolución de las obras que retratan acontecimientos colectivos.

Para proponer unos períodos generales, Igartua y Paez analizan la evolución de películas sobre la guerra de Argelia y novelas sobre la Guerra Civil Española (aprovechando el estudio de Maryse Bertrand de Muñoz). Sugieren que inicialmente predomina el silencio seguido por la versión oficial en que los ganadores se justifican y se alaban. A pesar de que proponen esta generalización, su análisis del cine francés muestra que la primera fase de este caso particular combina el silencio, la historia oficial y unas excepciones a ella. Asimismo, reconocen que Bertrand de Muñoz opina que la primera etapa de las novelas sobre la contienda española corresponde con los años de la guerra cuando los textos están “demasiado cercanos a los hechos contados para lograr un gran libro” (Bertrand de Muñoz, “Literatura de la guerra civil” 14) y que en el período siguiente la historia oficial domina.

Tras establecer la versión oficial, se suele observar un período de amnesia durante el cual la producción de obras sobre el tema decae. Finalmente, se produce una reconstrucción positiva del pasado. En el caso de acontecimientos controvertidos que pudieran dividir a la colectividad, la memoria de los miembros del grupo que participaron en el acontecimiento se narra y su tragedia individual se acepta. Las causas socio-políticas del trauma, en cambio, se olvidan. Si bien estas generalizaciones ayudan a forjar

una esquema global, se aprecian otras divergencias de estas normas en el caso de la narrativa española sobre la guerra civil pues entre los períodos de amnesia y la memoria idealizada, Bertrand de Muñoz incluye dos etapas que corresponden con la última década del régimen y los primeros años de la democracia. En la primera, se aprecian los cambios en el tono y el argumento tras la Ley de Prensa de 1966 y, en la segunda, se observa “el mismo afán de autojustificación, con el mismo tono reivindicador y despreciativo” que se vio en el segundo período con la excepción de que esta vez viene del lado republicano (19). Está claro que estas etapas son casos particulares de la narrativa española, pero conviene resaltar estas desviaciones de la tendencia general que Igartua y Paez proponen pues ayuda a entender que en este estudio también se observarán excepciones.

El ensayo de Igartua y Paez también será útil en el séptimo capítulo cuando considero cómo las obras afectan la memoria que el público se forma del movimiento guerrillero. Su estudio resume otros factores que mediatizarían el impacto que objetos semióticos (novelas, series televisivas y películas) tienen en la formación de la memoria sobre acontecimientos como la Guerra Civil Española. Éstos incluyen la experiencia previa y directa que el sujeto tiene con el tema, la reacción emocional que la obra produce, el realismo y credibilidad del mensaje, y el nivel de producción cognitiva de la obra (lo cual está relacionado con la relevancia o el interés que la persona tiene en el tema).

Igartua y Paez realizaron un experimento en 1994 con estudiantes universitarios que por su edad no tenían una experiencia “directa” sino “mediatizada” de la guerra civil.³⁵ Analizaron el efecto de películas y series televisivas en la formación de la

³⁵ Según la terminología de Halbwachs, se puede afirmar que los estudiantes no tienen una memoria autobiográfica de la guerra, sino histórica.

memoria y la percepción de la contienda y encontraron que existía una relación positiva entre la claridad de la memoria y la visión de películas o series sobre la guerra. Según el resumen de Igartua y Paez, las obras fílmicas producidas de 1976 a 1991 suelen narrar la historia desde la perspectiva de los vencidos y enfatizar las causas de la guerra. El experimento mostró que los estudiantes que vieron imágenes sobre la guerra, particularmente las series, estaban en desacuerdo con oraciones como “it is better to forget what happened during the war and the postwar years” (90). Asimismo, mostraron menos ambivalencia hacia los participantes de la guerra y tuvieron una imagen más positiva de los republicanos. Con respecto a las causas de la guerra, estuvieron más inclinados a pensar que ésta empezó debido a que “[the] Franquist military had no confidence in the Republic” (91).

Puesto que en el último estudio no se controlaron las obras que los sujetos vieron y es posible que se eligieran textos visuales que confirman su opinión sobre un tema, Igartua y Paez apoyan sus ideas con otro experimento. Éste también usó estudiantes universitarios pero esta vez fueron expuestos a una de tres películas sobre la Guerra Civil Española. Una, *La vaquilla* (1985), retrata a los franquistas, los republicanos y la guerra de manera ambivalente. El punto de vista no muestra una clara toma de posición en uno de los dos bandos. Su peso afectivo, el énfasis dado a las causas (o el contexto socio-político) y el realismo percibido recibieron calificaciones bajas de los jueces que la analizaron. Según Igartua y Paez, la comedia toma una posición “de reconciliación y ambivalencia” (95). Los jueces, en cambio, consideraron que la segunda y tercera películas, *Ay, Carmela* (1990) y *Las bicicletas son para el verano* (1984), adoptan el punto de vista de los republicanos y ofrecen una imagen más positiva de ellos. En

contraste con *La vaquilla*, estas películas recibieron puntuaciones más altas para los aspectos mencionados arriba. Incluso si éstas dos comparten muchos aspectos, una diferencia primordial es su conclusión. Mientras que *Ay, Carmela* tiene un fin trágico, *Las bicicletas son para el verano* concluye de manera abierta y ambivalente.

En relación con el proceso de mediatización, Igartua y Paez observan que cuanto mayor sea el efecto emocional de la obra y el vínculo que el espectador sienta con los personajes, mayor será su acuerdo con las creencias y actitudes expresadas en la película. Lo inverso también es cierto. En cuanto a la relación entre las representaciones fílmicas y las percepciones que los espectadores conforman de la guerra, los resultados de este experimento mostraron que los sujetos que vieron la comedia (y en menor grado los de *Las bicicletas son para el verano*) tendían a estar de acuerdo con la idea de que la guerra civil era un acontecimiento distante e incomprensible. Los que visionaron *Ay, Carmela*, sin embargo, evidenciaron el mayor desacuerdo con esta proposición. También mostraron mayor acuerdo con ideas como que la guerra fue un resultado de la desconfianza del ejército con la Segunda República, la contienda fue un desastre colectivo y el conflicto determinó la política actual. Su tendencia a sentir emociones negativas al reflexionar sobre la guerra fue la más alta de los tres grupos. Los estudiantes que vieron *La vaquilla* fueron los que menos apreciaron una conexión entre la guerra y la presente situación política a la vez que evidenciaron la tendencia más baja a experimentar emociones negativas al pensar en la contienda. El grupo que vio *Las bicicletas son para el verano* acabó con una visión negativa de la guerra, no logró una explicación global de sus causas,³⁶ y estuvo más a favor que los otros grupos de la propuesta de que es mejor

³⁶ Aunque la película dio este resultado, es preciso señalar que la obra hace mención del levantamiento de los militares.

olvidar lo que ocurrió durante la guerra y los años de la posguerra. Para explicar este resultado, Igartua y Paez apuntan a la opinión del protagonista (que nadie va a ganar la guerra) y relacionan esta actitud ambivalente de que todos perdieron la guerra con el deseo de desconectarse del pasado.³⁷

Así pues, la combinación letal para narrativización de la memoria en favor del olvido parece ser cierto dramatismo, una representación de la guerra que produzca emociones negativas y la evasión de sus causas a favor de una actitud ambivalente de los dos bandos. Por otro lado, las obras dramáticas que extraen una reacción emocional en su público, dibujan los acontecimientos como más cercanos y comprensibles y ofrecen explicaciones de sus causas son las que más promueven una actitud que favorece la preservación de la memoria. Aunque el estudio de Igartua y Paez no proponga reglas exactas para determinar cómo ciertas películas influyen en la memoria de los espectadores, sí sirve como guía para contemplar cómo el cine de la resistencia afecta la memoria colectiva.

Mientras que Igartua y Paez hacen referencia a la idea del ciclo de la memoria de James W. Pennebaker y Becky L. Banasik, los cuales proponen que cada 20 o 30 años el interés en un acontecimiento se renueva, creo que su teoría no es apropiada para este estudio. Mientras que algunas de sus ideas son útiles y, por tanto, las mencionaré abajo,

³⁷ A pesar de esta interpretación de Igartua y Paez, creo que la obra, en ciertos casos, sugiere la desigualdad de los vencedores y vencidos: Luisito no puede terminar su bachillerato ya que los exámenes de recuperación serán sólo para los hijos de los que apoyaron a los sublevados; la familia de Luis sigue pasando hambre mientras que las familias del bando vencedor tienen anís y galletas; Luis comenta su posible detención. Aún así, es cierto que estas representaciones no son muy dramáticas y apenas llegan a sugerir las miserias que devendrían más acuciantes para los vencidos. Por otro lado, hay indicaciones de igualdad entre los dos bandos. Después de que la mujer de Luis denuncie las represalias de los revolucionarios, Luis le menciona las represiones que los vencedores están llevando a cabo y comenta que parece que todos son revolucionarios. Así pues, es cierto que la película a veces dibuja a los vencedores y vendidos de manera ambivalente.

la teoría del ciclo de la memoria manifiesta ciertos problemas cuando se intenta combinar con el fenómeno de la resistencia antifascista española.

Según Pennebaker y Banasik, aproximadamente cada 20 o 30 años individuos y sociedades consideran su pasado y lo reconstruyen. Los factores que explican estos ciclos de memoria de 20 ó 30 años son los siguientes: el paso de este período de tiempo (1) facilita la creación de la distancia psicológica necesaria para que el individuo o el colectivo se enfrente con su pasado; (2) permite la acumulación de recursos sociales necesarios para preparar actividades de conmemoración. Los acontecimientos se recuerdan cuando la generación que los sufrió tiene el dinero y el poder para realizar dichas conmemoraciones; (3) hace que la generación más afectada por los acontecimientos sea más madura. Las personas que tenían entre 12-25 años cuando el acontecimiento ocurrió necesitan tiempo para madurar hasta cierta edad en la que el individuo está listo para recordar su pasado; (4) permite el fin de la represión socio-política. Los individuos responsables por la represión, guerra, etc., han desaparecido social y físicamente.

En cuanto a los problemas, habría que destacar en primer lugar, ¿de dónde partir en el tiempo? En el estudio de Pennebaker y Banasik se empieza con el momento en que ocurrió el acontecimiento, pero en el caso de la resistencia estamos ante un fenómeno que empezó en 1936, vivió su apogeo a mediados de los años cuarenta y vio un fuerte declive entre finales de esa década y el principio de la siguiente aunque algunos resistentes continuaron luchando hasta su muerte en los sesenta. Si se mide desde el auge en la producción durante los años cincuenta, que es más evidente en las obras fílmicas que en las literarias, se podría considerar que otro apogeo ocurre unos treinta o treinta y cinco

años después. Como se observará en los capítulos siguientes, después de un período de amnesia el interés en la resistencia antifascista se renueva entre 1985 y 1996. No obstante, la producción de cine y literatura es incluso más sustancial entre 1997-2006. Así pues, en vez de un ciclo de unos treinta o treinta y cinco años parece más bien uno de casi cincuenta. Otro problema con esta teoría es que aún es demasiado pronto para saber si a partir de 2006 la producción aumentará, se mantendrá o decaerá. Incluso si las ideas de Pennebaker y Banasik tienen en cuenta varios factores como el tiempo necesario para lograr una distancia psicológica y obtener el dinero y poder precisos para realizar proyectos artísticos, el hecho de que la represión socio-política de la dictadura franquista durara 36 años (más de los 20 a 30 años sugeridos) y otros factores como el pacto de silencio³⁸ o el fracasado golpe de Tejero en 1981 junto con la larga duración de la resistencia pueden explicar por qué la producción artística sobre este tema no se acopla al esquema de Pennebaker y Banasik.

Otro estudio útil para considerar el efecto de las obras sobre la memoria colectiva es el de Bernard Rimé y Véronique Christophe que analiza el proceso llamado acto social de compartir emociones (“the social sharing of emotions”) (133). Dicho proceso se sostiene en una teoría que propone que cada experiencia emocional suele ser compartida socialmente. El proceso resulta en la transferencia de una experiencia emocional privada a la colectividad de manera que una experiencia individual entra en la memoria colectiva. Su análisis recoge los datos proporcionados en varios estudios que muestran que después de una experiencia emocional, la gente suele compartirla con otras personas en repetidas

³⁸ El análisis de Espinosa explica que el pacto de silencio se respetó durante casi veinte años. No fue hasta la llegada del Partido Popular al poder en 1996 que algunos miembros del PSOE cambiaron su actitud y empezaron a seguir el fenómeno de la recuperación de la memoria que la sociedad ya había empezado mediante organizaciones privadas.

ocasiones. Mientras que el porcentaje de gente que comentaba la experiencia el primer día variaba de 50% a 67%, el porcentaje aumentó durante un período más largo. En estos casos se dieron resultados de entre 90,0% y 96,3%. Mientras que algunos experimentos evalúan el acto social de compartir una experiencia emocional producida por un accidente (de tráfico, trabajo, etc.) o por el proceso de parir, otros dos analizan el acto social después de ver películas que son de poca, moderada o mucha intensidad emocional. Tanto en este estudio como en otro, cuanto más intensa la experiencia personal, más frecuentes y extendidos fueron los actos de comunicación social primaria.

Además de estos experimentos que analizan el proceso de comunicación social primaria (“primary social sharing”), Rimé y Christophe evalúan estudios del proceso de comunicación social secundaria (“secondary social sharing”). Éstos muestran que cuando una persona está expuesta a la narración de una experiencia emocional, experimenta una reacción emocional también. Rimé y Christophe realizaron un experimento para determinar si esta reacción emocional induciría a las personas a compartir la narración escuchada con otras personas. Sus resultados mostraron que 66,4% de los sujetos participaron en un proceso de comunicación social secundaria y 53% indicaron que habían narrado la experiencia emocional más de una vez y 54% la habían contado a más de una persona. La frecuencia con la que los sujetos participaron en un acto de comunicación social secundaria y el número de personas con las que compartieron la narración escuchada aumentaron según la intensidad emocional que sentían al escuchar la experiencia emocional narrada por la persona a la que ésta sucedió.

Otros estudios han mostrado que acontecimientos que producen una fuerte reacción emocional crean memorias más vívidas. Marin A. Conway explica que estas

memorias se han llegado a llamar memorias de bombilla de flash (“flashbulb memories”) pues el detalle que preservan las asemeja a fotografías (35). El ensayo de Conway (y otro de James W. Pennebaker y Becky L. Banasik) también muestran la relación entre la claridad de la memoria y la edad (o período de la vida) más importante para la formación de la identidad. Según estos estudios, ésta va desde los quince (o quizás los diez) años hasta los veinticinco años. Al estudiar a personas que sobrepasaban los cincuenta años, se descubrió que la mayoría de los recuerdos vívidos vienen de este período. Este aspecto de la memoria ayuda a entender por qué la guerra y la posguerra afectan tanto a los llamados niños de la guerra de las novelas de Juan Marsé y Alfons Cervera. Asimismo, facilita la comprensión de la importancia de la memoria en la construcción de la identidad y por qué la destrucción de la primera, tanto para pensadores como Heidegger como para escritores como Cervera, significa la eliminación de la segunda y, por tanto, de ese ser.

Un último estudio, el capítulo de Pennebaker y Banasik, ayuda a entender por qué el pacto de silencio no fue una manera efectiva para resolver la memoria colectiva de los acontecimientos traumáticos que ocurrieron durante la guerra y a lo largo de la dictadura de Franco. De la misma manera, facilita la comprensión de por qué las obras que exploran el tema de la resistencia antifascista desde una perspectiva amnésica, lo cual será frecuente en el tercer período comentado en los capítulos cuatro y seis, tampoco sirven para retrabajar el pasado y, en la medida de lo posible, intentar superar los sucesos traumáticos.

Pennebaker y Banasik exploran la memoria colectiva de un acontecimiento silencioso. Éste lo definen como un acontecimiento traumático que la gente activamente intenta evitar como tema de conversación. El silencio puede ser impuesto por un gobierno

represivo u otra institución autoritaria. En otros casos un acontecimiento puede producir tanta vergüenza o un sentimiento de culpabilidad tal que la gente se niega a comentarlo. Pennebaker y Banasik también apuntan a otros estudios que han mostrando que cuando a un grupo de personas se les ordenó no pensar en un objeto, lo recordaron con una frecuencia parecida a otro grupo al que le dieron instrucciones específicas para pensar en el objeto. Su conclusión sobre los acontecimientos silenciosos les lleva a teorizar que cuando la gente no puede o no quiere hablar de un suceso importante, el silencio impuesto suele llevarles a recordar más el trauma, pero sin resolverlo. Irónicamente, el intento de no pensar en un suceso traumático acaba por fijarlo más plenamente en la memoria.³⁹

Por otro lado, el acto de hablar de un acontecimiento, una forma de “ensayar” la memoria,⁴⁰ puede contribuir a organizar y asimilarlo en la mente de una persona, lo cual le ayuda a superar el trauma. Irónicamente, una vez que el suceso se asimila cognitivamente, el individuo ya no necesita reflexionar sobre ello. Al pensar menos en el acontecimiento, puede llegar a olvidarlo. Un estudio de Crow y Pennebaker⁴¹ muestra que las personas que tuvieron la peor memoria histórica de la primera Guerra del Golfo fueron las que la comentaban con mayor frecuencia y sentían las emociones más negativas. Estas ideas ayudarán a mostrar que *Soldados de Salamina* produce una memoria histórica menos ecuánime y encamina al lector o espectador virtual hacia el olvido.

³⁹ Esta faceta de la formación de la memoria es importante para analizar la reconstrucción de los recuerdos de un pueblo en la novela *Maquis*. El hecho de que la memoria haya sido reprimida ha contribuido a reforzar las historias del colectivo en la memoria del narrador.

⁴⁰ “Ensayo de la memoria” es una traducción literal del concepto de “the rehearsal of memory”. Otra manera de ensayar la memoria es mediante los pensamientos.

⁴¹ Según la bibliografía de Pennebaker y Banasik, el estudio de Crow y Pennebaker, *The Persian Gulf War: The Forgetting of an Emotionally Important Event*, es inédito.

En cuanto al lector implícito, a diferencia del virtual, infra, me refiero a aquél inscrito en el texto, tanto en cuanto a sus rasgos discursivos, retóricos, ideológicos, culturales, memoriosos, etc., como a su mención específica de “lector”.⁴² Por virtual, aquí se trata de aquel lector o espectador que a través de las diferentes representaciones narrativas de la guerrilla, puede actualizar y detectar las contradicciones y estrategias discursivas e ideológicas dirigidas intratextualmente al lector o espectador implícito. Por ello, el lector virtual no depende sólo de la inmanencia del texto, único ángulo disponible para el lector implícito, sino de los sutiles rasgos discursivos, retóricos, ideológicos, culturales, memoriosos que contradicen la coherencia del imaginario que el texto construye para el lector implícito. Habrá momentos en que lector implícito y virtual no se distingan, en particular en aquellos textos maniqueamente estancos. Sin embargo, puede existir espacio para que se produzca un surco de ironía y diferencia entre lo que se propone textualmente y lo que ocurre, entre lo que se lee implícita y virtualmente.⁴³

Ejemplos posibles serán aquéllos donde aparece la sátira y la parodia⁴⁴ o la metatextualidad (*Suspense en comunismo* o *Soldados de Salamina*). Aunque estos textos busquen plasmar un cierto tipo de espectador implícito que o bien rechace las ideas resistentes o bien acepte la igualdad para los dos bandos de la culpabilidad y responsabilidad en la contienda civil, lo virtual se separa de lo implícito. En un caso, la exageración en la parodia denigratoria de la resistencia termina por infantilizar al espectador implícito; en el otro, surge la imposibilidad de hacer equiparable la

⁴² Según Edward Mozejko, el lector virtual o implícito “is determined by the structure of the text [and] prompts the latter to be read in a particular way” (207). A diferencia del lector o espectador real (el que individualmente lee el texto o se sienta ante la película), el lector o espectador virtual es aquél que el autor o director tiene en mente al desarrollar su narración (Selden y Widdowson 50). Por autor implícito, más abajo, se trata de la terminología clásica de Wayne C. Booth.

⁴³ A su vez, los horizontes de expectativa de los lectores o espectadores reales varían en la diacronía de la recepción respecto de su competencia textual, documental, ideológica, memoriosa, etc.

⁴⁴ Ver *Problemas literarios y estéticos* de Bakhtin.

magnanimidad anónima de Miralles con Sánchez Mazas [?] –que sutilmente apunta al colectivo millares– y el interesado itinerario de éste con los amigos del bosque.⁴⁵

Pennebaker y Banasik también consideran la influencia del lenguaje en las memorias colectivas. Según su estudio, la traducción de acontecimientos o imágenes a una forma verbal influye en la manera en que se consideran o se recuerdan. Asimismo, la manera en que se comenta un suceso afecta cómo éste se graba en la memoria. Como la expresión oral suele incluir a otras personas, la percepción y comprensión del suceso tienden a ser modificadas por las personas que participan en la conversación. Así pues, se aprecia por qué la terminología usada en las obras para describir a los resistentes y la lucha clandestina afecta la memoria colectiva de los lectores y espectadores. Debido a esta importancia, es preciso en este capítulo discutir los vocablos más comunes que se verán en los siguientes.

Terminología en las obras

La batalla lingüística entre los discursos afines al régimen de Franco y los que dieron voz a los vencidos –que se aprecia tanto en los textos históricos como en las obras literarias o cinematográficas– ha afectado a la memoria colectiva y sigue influyendo en la representación de la resistencia hoy en día. Algunos ejemplos de esta lidia incluyen las dualidades bandidos / resistentes, bandoleros / guerrilleros, grupos terroristas / guerrillas urbanas, cómplices / enlaces (y puntos de apoyo), robos / golpes económicos, y

⁴⁵ Como ha señalado Naharro Calderón en “Prisiones históricas y rebeliones textuales”, hasta en los textos de marco autoritario como *La familia de Pascual Duarte*, existen sutiles rasgos que rompen con el molde carcelario a pesar de las intenciones represivas del autor implícito por lo que aun en el silencio más forzado aparece la libertad de expresión. A su vez, en “Entre víctimas y verdugos”, indica que no todos tienen la misma competencia y legitimidad para hablar y hacernos creer.

asesinatos / ejecuciones. Otros términos como partida,⁴⁶ maquis, topes y huidos son más ambiguos, usados tanto por miembros de las fuerzas represoras como de la resistencia. Un último vocablo, pistolero, resulta ambiguo también pues apunta a otros discursos: novela y cine negros o del oeste.

La preferencia por un término u otro depende del sujeto del discurso. Las fuerzas represoras consideraban a los resistentes bandoleros puesto que vivían fuera de las leyes franquistas ya que al no entregarse, evitaban cumplir con la Ley de Responsabilidades Políticas. Los vocablos “bandidos”, “bandoleros”, o “terroristas” tipifican a miembros de la resistencia armada como criminales mientras que “huidos” connota a personas que evitaban la represión de los golpistas y “guerrilleros” o “maquis” sugieren una resistencia ofensiva con mayor organización militar y determinación política. El término “pistolero”, que parece connotar a los resistentes que operaban en centros urbanos, aparece en algunas novelas incluyendo *Si te dicen que caí*, *Un día volveré*, *El embrujo de Shanghai* y *La hija del caníbal* y los estudios históricos de Serrano. También resulta ser un vocablo útil para calificar a los personajes ambiguos de las películas favorables al régimen fascista que

⁴⁶ Naharro Calderón me señala que mientras que “partida” procede de partir, existe también la palabra partisano, [del francés antiguo e italiano antiguo dialectal partisano, variante del italiano antiguo partigiano, de parte, *part*, del latín pars, part-], palabra utilizada en Italia durante *il Risorgimento* para identificar a los seguidores de Garibaldi. Se utilizó posteriormente en Europa para los movimientos guerrilleros durante la Segunda Guerra Mundial desde la Unión Soviética, Yugoslavia, Grecia a Italia y Francia. En la Guerra Civil Española, lucharon voluntarios de la izquierda italianos en el Batallón Garibaldi de las Brigadas Internacionales y la canción más importante de la resistencia italiana contra el nazismo y el fascismo, *Bella Ciao* dice: “o partigiano, portami via, o bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao, ciao”. Sin embargo, la palabra no se utilizó en España, prefiriéndose *maquis*. Además, uno de los más conocidos equipos de fútbol y de baloncesto serbios, el Partizan de Belgrado, fundado el 4 de octubre de 1945, conmemora en su nombre la lucha guerrillera de Tito contra la invasión nazi, a su vez, uno de los dirigentes comunistas más implicados en la formación de las Brigadas Internacionales en España. Leonard Cohen también escribió y musicó un poema titulado “The Partisan” en homenaje a la resistencia francesa. Algunos de sus versos evocan las sensaciones líricas e íntimas de Ramiro en *Luna de lobos*: “There were three of us this morning / I’m the only one this evening / but I must go on; / the frontiers are my prison”. Sin embargo en mi lectura de Hemingway en *For Whom the Bell Tolls*, se identifica erróneamente la etimología de *partizan*: tras la pregunta de Golz “How do you like *partizan* work?”, el narrador explica que “[i]t was the Russian term for guerrilla work behind the lines” (7, énfasis original).

obvian los motivos políticos de la lucha armada. Finalmente, un término que uso con frecuencia es “resistente” pues engloba a todos los miembros de la resistencia activa⁴⁷ incluyendo a los huidos, guerrilleros, enlaces y puntos de apoyo.

Con respecto al término “guerrilla”, Gabriel H. Lovett señala el error con la teoría de que entró en la lengua española durante la Guerra de Independencia como traducción de *petite guerre* aduciendo ejemplos de su uso en textos del siglo XVI. “Guerra pequeña” fue el significado del vocablo en los siglos XVI-XIX, pero se empezó a combinarlo con partida para formar la frase “partida de guerrilla” a finales del siglo XIX. No obstante, la frase, que significaba un grupo que entabla escaramuzas con las fuerzas enemigas, se simplificaba muchas veces a “guerrilla” incluso si mantenía el mismo significado. Así pues al emplear los términos guerrilla o guerrillero, aparece un matiz más agresivo que implica la violencia y las tácticas militares de la guerra irregular usadas para hostigar al régimen fascista mediante golpes económicos, ejecuciones de colaboradores franquistas, y confrontaciones armadas con las fuerzas represoras, aunque generalmente éstas se evitasen no sólo por la desventaja numérica, sino también por la necesidad de conservar munición. Los escritores e historiadores afines a la dictadura, en cambio, obvian la importancia política de estas acciones dibujándolas como crímenes comunes: robos, asesinatos, etc.

En cuanto al vocablo “maquis”, término francés en su origen, llegó a ser sinónimo de guerrillero. A pesar de que en el país vecino los grupos de resistencia que luchaban contra los nazis se llamaban “maquis” y los resistentes “maquisards”, la palabra maquis se difundió por la península cuando los españoles exiliados en Francia cruzaron la frontera española con armas y consignas. El hecho de que guerrillero y maquis llegaran a

⁴⁷ La idea de una “resistencia activa” excluye a personas como los topes.

tener el mismo significado se hace evidente en algunas novelas. Por ejemplo, en la de Alfons Cervera se refiere a los resistentes como maquis. No obstante, no hay ninguna indicación de que estos hombres hayan estado en Francia. En *Luna de lobos*, en cambio, hay un personaje que ha vuelto de Francia con armas y consignas, “El Francés”. No obstante, los demás personajes no lo llaman maquis.

La diferencia léxico-semántica entre huido, guerrillero, maquis y quizás hasta soldado no es estable y tanto en la vida como en la ficción una persona podía pasar de una clasificación a otra. La confusión sobre el significado de un término podía ocurrir por las semejanzas entre ciertos huidos y guerrilleros o por las diferencias que se destacarán en *Luna de lobos* y *Soldados de Salamina* entre dos grupos de huidos.

Los cuatro personajes de *Luna de lobos* son soldados republicanos que huyen del frente asturiano y llegan a los montes cercanos a sus pueblos.⁴⁸ Su primera preocupación parece ser su sobrevivencia, sin embargo, emprenden algunas acciones que les asemejan a una guerrilla. Por ejemplo, luchan contra las fuerzas del gobierno, realizan golpes económicos secuestrando a personas que apoyaban al régimen fascista, y ajustician a traidores. Aunque la novela no destaque la importancia de la selección de un secuestrado, el rico dueño de una mina, para procurarse el dinero preciso para exiliarse, se trata claramente de una figura de opresión de los obreros (que conformaron fundamentalmente las filas del ejército republicano) y probablemente representa a un individuo que apoyaba al bando franquista.⁴⁹ En otro momento bajan al pueblo para realizar lo que se asemeja a los ajusticiamientos que ciertas partidas de huidos y las guerrillas llevaban a cabo.

⁴⁸ Para Secundino Serrano, serían huidos porque no lograron una organización mayor. No deseo refutar esta clasificación, sino matizarla para dejar claro que el término huido abarca a personas que actúan de manera muy distinta.

⁴⁹ Designa un secuestro real contra un miembro destacado de la oligarquía leonesa profranquista.

Aunque no maten al cura que entregó a Juan (uno de los huidos) a las autoridades, se vengán al meterle miedo. Le dicen que lo van a matar y le obligan a ir de noche a mostrarles donde está enterrado el resistente.

Además de acciones como éstas, intentan ponerse en contacto con “El Francés”, un maquis que ha vuelto del país vecino con consignas, pero los guardias impiden la reunión. Debido a que no lograron establecer esta relación, la partida de Ramiro no podría, según las ideas de Serrano, ser clasificada como una guerrilla.⁵⁰ Es cierto que sin el contacto externo, no recibirían ayuda militar (armamento y munición) y dirección política de una organización reconocida. Sin embargo, no han perdido completamente su organización militar y política. Haber luchado en el frente de Asturias contra las fuerzas rebeldes deja claro su intención política de defender la ideología democrática. El golpe económico que realizan sugiere que continúan esta lucha pues eligen a una persona que probablemente había apoyado la sublevación militar.

Tampoco resulta plausible clasificarlos como civiles no militarizados. Es cierto que ya no están con su mando, pero respetan una jerarquía (Ramiro es el jefe de la partida en la versión original) y siguen enfrentándose con el mismo enemigo. Además, hay que reconocer que muchas guerrillas que estuvieron vinculadas con organizaciones como la Unión Nacional se vieron obligadas a conseguir su propio armamento. A su vez, el énfasis que las partidas ponían en la política podría depender de los esfuerzos propagandísticos del grupo y de su potencia frente a las fuerzas represoras. En la novela de Manuel Villar Raso, la guerrilla de “La Pastora” da discursos en los pueblos mientras

⁵⁰ El término “partida” suele ser empleado como sinónimo de guerrilla, pero Serrano también lo usa para referirse a un grupo de huidos.

mantiene al régimen en jaque, pero cuando las fuerzas públicas aumentan su represión, la partida se ve obligada a romperse en grupos pequeños y esconderse.

En contraste con los protagonistas de *Luna de lobos*, varios personajes de *Soldados de Salamina* parecen fácilmente clasificables como huidos puesto que no realizan acciones típicas de las guerrillas como sabotajes o golpes económicos. Incluso si los “amigos del bosque” también empiezan como soldados republicanos, resulta más claro que son huidos y no guerrilleros ya que no parecen tener otra intención que la de sobrevivir. No sólo evitan cualquier acción ofensiva, sino que protegen a Rafael Sánchez Mazas, un jerifalte falangista huido, hasta la llegada de las tropas sublevadas.

La importancia de esta consideración de la terminología se tornará más evidente en los capítulos siguientes al analizar cómo contribuye a caracterizar a los resistentes y su movimiento pues es un aspecto que refleja la memoria colectiva que los artistas captan en sus obras. Al tiempo, estas representaciones afectan la memoria que los lectores y espectadores forman de la lucha guerrillera y sus integrantes.

Selección de obras literarias y fílmicas

Al elegir las obras de este estudio, tuve en cuenta que los protagonistas tenían que ser resistentes (huidos, guerrilleros, puntos de apoyo o enlaces) o miembros de las fuerzas franquistas que luchan contra ellos.⁵¹ En los capítulos que analizan la evolución de las obras (tres, cuatro, cinco y seis), se incluyen tanto los textos literarios y fílmicos que se centran plenamente en la resistencia como los que limitan este tema o lo aprovechan como un trasfondo de intriga. Es preciso incluir todas estas obras pues la atención que la

⁵¹ Debido a la magnitud de este estudio, no es posible incluir un resumen detallado de cada obra considerada. No obstante, los capítulos tres, cuatro, cinco y seis ofrecerán como parte de la introducción a los textos una breve sinopsis.

resistencia recibe muestra cómo cambia la importancia que se le dada en la memoria colectiva. Asimismo, se incluyen en estos capítulos obras de ficción, documentales y autobiografías pues sólo así se puede apreciar que aunque el último período revela un aumento en el número de películas de ficción que muestran que los cineastas empiezan a abandonar la forma tradicional de acercarse a la resistencia –una mirada formal y dramática que respeta una división entre ficción y realidad histórica–, el auge en las películas de información sugiere lo contrario. A pesar de esta diversidad de obras, se omitirán algunas representaciones literarias y fílmicas del presente estudio.

Debido a mi deseo de centrarme en obras que muestran una resistencia activa nacida durante la guerra civil hasta mediados de los sesenta, excluyo representaciones literarias y cinematográficas sobre personas que resistieron el franquismo de manera pasiva. Así pues, las películas de Fernando Fernán Gómez, *Mambrú se fue a la guerra* (1986), sobre un topo que sale de la clandestinidad tras la muerte de Franco y *El hombre oculto* (1971) de Alfonso Ungría que retrata la vida de otro durante la guerra no se analizarán en este estudio. Tampoco incluyo la película de Manuel Hueriga, *Salvador Puig Antich* (2006). Si bien el joven anarquista para quién el filme fue nombrado emprendía una lucha activa contra la dictadura, su grupo no se vincula con el fenómeno que se inició durante la guerra civil y continuó en la posguerra puesto que dicho fenómeno generalmente se considera herido de muerte al principio de los años cincuenta y su conclusión definitiva se marca con la muerte de José Castro Veiga “El Piloto” en 1965. La inclusión de esta película podría cambiar la forma en que se considera la última etapa de la evolución de las obras cinematográficas. Como se verá en el capítulo seis, este período muestra una división entre los cineastas que se acercan a la resistencia con un

punto de vista formal y respetan la línea entre ficción y realidad y otros que la difuminan y exploran otras formas nuevas de tratar el tema como la fantasía, la parodia y la metaficción. Así pues, la inclusión de *Salvador Puig Antich* podría hacer que el número de directores de películas de ficción que pertenecen al primer grupo fuera más grande de lo que realmente es.

En algunos casos ha sido difícil decidir si incluir un texto o no. Para explicar cómo tomé estas decisiones comentaré el ejemplo de la novela de Virgilio Botella Pastor, *Así cayeron los dados* (1959), y la de Anxo Angueira, *Pensa nao* (1999). Ambas captan la huida de la población civil ante el avance de los sublevados, pero incluyo sólo la segunda por una diferencia que observo entre las dos obras. La novela de Angueira retrata a los habitantes de un pueblo la mayoría de los cuales apoyan la República. El levantamiento militar, la caída de varias ciudades importantes incluyendo Vigo y La Coruña, y las detenciones y fusilamientos que empiezan a ocurrir motivan a varios personajes a intentar pasar a otros pueblos todavía bajo control republicano o a buscar refugio en los montes de Galicia. Incluso si la novela termina sin retratar la lucha clandestina, dibuja el proceso de su formación y explora sus causas. La novela de Botella Pastor, en cambio, se inicia con los protagonistas esperando cruzar la frontera francesa. Huyen ante el avance de las tropas sublevadas, pero son refugiados hacia el éxodo y no resistentes pues no presentan las mismas calidades de las personas que buscaron refugio en los montes y luego se organizaron en partidas y agrupaciones.

Aunque hubo casos en que no pude consultar ciertas obras, aún aparecen en mi bibliografía pues espero analizarlas mientras sigo trabajando esta tesis como proyecto de libro. Asimismo, sirven para orientar a otros investigadores que quizás sean capaces de

ubicarlas. Si el cine de ficción goza de una distribución superior a través de salas, tiendas de vídeos, la venta al público o su inclusión en fondos de centros de investigación, buena parte de los documentales producidos sobre la resistencia no se distribuyen así o participan de un circuito más limitado. Así pues, después de su emisión en la televisión o en una conferencia desaparecen. En casos excepcionales, se pueden comprar de sus directores, pero esto supone conocerlos personalmente o poder obtener información sobre su contacto personal. En otros casos, se vuelve a editar un documental como parte de una colección o por su cuenta, pero aun así, la distribución no alcanza el mismo nivel que en el cine de ficción y, por lo tanto, incluso carecen de copias los centros de investigación.⁵²

La reproducción o reemisión de documentales también crea confusión pues varias fuentes que consulté, incluyendo libros y páginas web, mencionan el documental de Guarnier dos veces. Por ejemplo, la bibliografía en el libro de Vidal Castaño incluye dos entradas que se refieren a esta obra. La primera es “*La guerrilla* (1981), documental de la serie ‘*la Guerra Civil española*’ producido por RTVE, de una hora de duración, con intervenciones cortas de protagonistas, historiadores y fragmentos de películas” (265, énfasis original). Inmediatamente después, se incluye la siguiente entrada: “*La guerrilla*, José Luis Guarnier (1987), documental realizado por TVE” (Ibíd.). No obstante, al consultar los fondos de las bibliotecas públicas de Madrid, encontré una colección llamada *España: Historia inmediata* (1984) cuyo quinto volumen dirigido por José Luis Guarnier y distribuido por RTVE se titula *La guerrilla: Un estado precario*. Después de ver el documental, pude confirmar que era el mismo que se menciona en las dos citas anteriores. Así pues, si bien estas bibliografías parciales me han ayudado a formar una

⁵² A pesar de haber consultado la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional y las bibliotecas públicas de Madrid, no encontré ninguna copia de *Guerrilleros* o *Quico Sabaté*. Sin embargo, se puede visionar estos documentales en www.brightcove.com.

lista completa de las obras, también tienen ciertas limitaciones que se comentarán en la siguiente sección.

Estudios anteriores

Aparte del texto de Vidal Castaño, otros libros, como el estudio histórico *Maquis* de Secundino Serrano, y las páginas web de “Marxa Homenatge als Maquis”, la Gavilla Verde, José María Izquierdo o una dedicada al guerrillero “Juanín”, incluyen bibliografías de la literatura y cine de la resistencia antifascista.⁵³ Un problema con estas listas es que no abarcan todas las obras que tocan este tema. También, suelen incluir una entrada bibliográfica parcial y, por lo tanto, aparecen incompletas en mi bibliografía cuando no he podido encontrar la información carente. En muchos casos no se indica la distribuidora y a veces falta el nombre del director o el año.⁵⁴ Además de la bibliografía de Vidal Castaño, la página dedicada a “Juanín” menciona el documental de Guarner dos veces. Mientras que la información sobre el director o el año ha sido más fácil de completar, los datos sobre su distribución presentan más problemas pues esta información no suele estar incluida en las bibliografías compiladas.

Hay dos tesis que analizan algunas de las novelas que se considerarán en el presente estudio. Incluso si estas dos se acercan a las obras desde la memoria, los enfoques son muy diferentes del mío. La tesis de Balbina Samaniego sobre tres novelas de Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *Si te dicen que caí* (1973) y *Un día volveré* (1982), estudia el criterio de narratología que se aplica al tiempo y la

⁵³ Las direcciones de estas páginas están incluidas en la bibliografía secundaria. Aunque incluyen una lista de obras literarias y cinematográficas, no aportan estudios sobre el tema salvo el caso de la página de la Gavilla Verde y la de J. M. Izquierdo.

⁵⁴ Como he indicado más arriba, la falta de información parece confundir a los propios editores de las listas pues dos de ellas mencionan el mismo documental dos veces.

memoria. Samaniego considera el papel de la memoria colectiva y colaborativa en las “aventis” de Marsé, una especie de pastiche narrativo formado por diferentes textos (mitos, patrañas, comics, cine, historias orales, etc). Éstos, según los define la estudiosa, son historias reales que han sido transmitidas oralmente aunque el autor ha añadido una considerable cantidad de ficción.

La otra tesis que trata el tema de la memoria en los libros de Marsé es la de Meriwynn Ford Grothe. Su estudio también incluye la narrativa de Eduardo Mendoza, pero no elige la misma novela que voy a incluir en mi estudio. Para plantear un estudio de cómo la historia de Barcelona se inscribe en la memoria colectiva e imaginación de sus habitantes, Grothe se enfoca en las siguientes novelas: *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* y *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Usando la teoría de Benedict Anderson sobre el nacionalismo como una comunidad imaginada y las teorías de Maurice Halbwach y Pierre Nora sobre la memoria colectiva, Grothe analiza cómo estos autores crean comunidades de memoria que escriben su propia versión de la historia de su comunidad.

Otro estudio también explora algunas novelas que se incluirán en este proyecto. La tesis doctoral de Concepción Grande-González analiza algunas novelas publicadas después de comenzar el período de la democracia: *La Pastora: el maquis hermafrodita* (1978) de Manuel Villar Raso, *La enredadera* (1980) de Eduardo Alonso, *La noche española*⁵⁵ (1981) de Leopoldo Azancot y *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares. Aunque tres de estas novelas tratan el tema de la guerrilla antifascista, Grande-González dedica poca atención a los maquis (154-56). Su enfoque, el nuevo historicismo, podría haberle permitido considerar cómo el pasado condiciona la visión del presente y cómo el

⁵⁵ Aunque la obra de Azancot relata la vuelta a España de un hombre cuya intención es asesinar a Franco, no parece que el contenido de la novela sea pertinente al presente estudio. Así pues, no se la incluirá.

presente afecta la manera en que se acerca al pasado. No obstante, se limita a un análisis del realismo y simbolismo en las novelas de Azancot y Villar Raso y al lirismo y subjetivismo en *Luna de lobos* y *La enredadera*.

Un artículo que merece mención es el de Jo Labanyi que considera cómo varios novelistas y directores de cine tratan el pasado. Una posibilidad es la negación de la memoria popular, lo cual representa cómo el Estado suele tratar todo lo que no es la versión oficial. Otra opción es la de vivir estos recuerdos de manera obsesiva. En este caso el pasado se apodera del presente y se produce una parálisis. La tercera posibilidad es la de pasar por un período de luto. Esta última opción permite reconocer a los fantasmas como parte del pasado y así, dejar que descansen en paz.

Labanyi, basándose en las ideas de Pierre Nora sobre los lugares de memoria, plantea la importancia de tener un espacio común para que la memoria colectiva pueda existir. Señala que en *Luna de lobos* la imagen de la nieve borra las distinciones en el paisaje, lo cual representa una atenuación de la memoria (67). Labanyi también se apoya en la teoría de Walter Benjamín, *One-Way Street* (1974-1976), de que el historiador rescata trozos de las ruinas del pasado para juntarlos y formar una nueva “constelación”, la cual permite el discurso de lo que hasta este momento no ha tenido voz. Labanyi conecta esta idea con la narrativa de Marsé explicando que “the historian’s task is thus, not to put the uprooted fragments of the past back into their context, but to decontextualize even that which has not been reduced to ruins and rubble, allowing new relationships to be created. This, one may note, is exactly what the boys do with their aventis in Marsé’s *Si te dicen que caí*” (70). Siguiendo la misma línea, Labanyi opina que es el estilo discontinuo de ciertas novelas como *Si te dicen que caí* lo que permite que los

fantasmas del pasado (los “desaparecidos” Marcos y Aurora) penetren en la narración (68).

Los ensayos en *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales* también aprovechan las ideas de Nora para analizar varias obras de la resistencia antifascista. En el estudio de Claudia Jünke, por ejemplo, se señala cómo la guerra civil se despolitiza en las novelas *El lápiz del carpintero* (2003) y *Soldados de Salamina* (2001). Según Jünke, el hecho de que en la primera el periodista Sousa comente que no le interesa la política sino la persona “marca así el momento en que nace una memoria despolitizada, netamente cultural de la Guerra Civil” (118). Sus comentarios me servirán para apoyar mi observación de que tanto en la literatura como en el cine una de las tendencias en el período más reciente evidencia un distanciamiento psicológico hacia la contienda y el movimiento guerrillero, lo que representa una idealización de la memoria.

Otros estudios menores que tocan la memoria en relación con algunas de las novelas que consideraré en el presente proyecto incluyen el artículo de Antonio Gómez López-Quñones. En su estudio, resalta que al tiempo que la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, rescata del olvido al miliciano que salva a Sánchez Mazas, apunta como una condena injusta el olvido en que éste –como escritor– ha caído. “*Soldados de Salamina* afronta y representa la guerra civil como un pasado traumático al que se debe volver, no para reabrir heridas innecesariamente, sino para analizar y pensar sin ningún tipo de cortapisas” (124). Aprovechando la teoría de LaCapra, propone que la novela vuelve su mirada hacia el pasado para retrabajar los acontecimientos traumáticos. A diferencia de Gómez López-Quñones, considero que esta obra, tanto en su versión

novelesca como en la adaptación cinematográfica, muestra un distanciamiento psicológico y la reactuación del pasado a través de las repetidas descripciones de los acontecimientos narrados. Expondré argumentos en el séptimo capítulo.

En el estudio “Maquis” sobre seis novelas de Julio Llamazares, Alfons Cervera, Andrés Trapiello y César Gavela, José María Izquierdo considera que estas obras muestran una “clara intencionalidad ética o política de recuperar para la memoria colectiva la figura ‘olvidada’ de los guerrilleros antifranquistas” (110). A su vez, “una característica de la novela del maquis [es] la metaforización de su grito, el expresar a través de la literatura la necesidad de no ser olvidados, de no ser manipulados por los vencedores” (114). Algunas citas de las novelas de Cervera y Llamazares muestran la conexión entre la memoria y la identidad y la manera en que el olvido funciona como una muerte doble y definitiva.

El artículo de Bertrand Verine analiza *Si te dicen que caí*, pero no aporta mucho a mi estudio pues aunque su título incluye la palabra memoria, el análisis no avanza hacia las novelas de la guerrilla. Por su poca utilidad, no recibirá más que una mención brevísima. Según Verine, “la mémoire s’exprime principalement à travers deux catégories d’objets, le type miroir et le type rideau [. . .] tous deux évoquent [. . .] l’existence de quelque chose de latent, à dire ou à taire, dans la conscience troublée de tous les personnages” (178). A su vez, los ejemplos que propone no me parecen ni muy convincentes ni muy útiles.

Algunos textos que no usan teorías de la memoria pero sí exploran la influencia autobiográfica de ciertos autores en sus novelas serán importantes para apreciar cómo las obras captan la memoria del individuo y de su colectivo, un aspecto que exploraré en el

séptimo capítulo. Un artículo de Shirley Mangini refiere el siguiente comentario que Juan Marsé le hizo en una carta explicando el aspecto autobiográfico de *Si te dicen que caí*: “es la historia de mi infancia y mi infancia no fue muy divertida” (citado en “Infancia” 34). De manera similar, la entrevista que José María Marco hizo a Julio Llamazares, un artículo que el mismo novelista escribió y el estudio de Agustín Otero señalan la influencia de historias orales en *Luna de lobos*.

Fuera del campo de la memoria, algunas críticas sobre el maquis en el cine español dan los pasos previos para el análisis de la representación fílmica del guerrillero antifranquista. En su libro sobre el “cainismo” en el cine español, *Cain on Screen* (1999), Thomas Deveny analiza películas de 1965 a 1986 dirigidas sólo por españoles y producidas en España o en colaboración con otro país. En su consideración del antagonismo fratricida antes, durante y después de la guerra civil, Deveny dedica un capítulo a los maquis. Su exploración de ocho películas ayuda a apreciar la filmografía, la banda sonora, y la simbología de las obras. Aunque a veces considera cómo se representa la lucha clandestina y sus protagonistas, es, sin embargo, un aspecto que no recibe mucha atención.

El artículo de Carlos F. Heredero analiza siete películas favorables a la dictadura y seis que reivindican el combate guerrillero. Su estudio empieza con *Dos caminos*, pero deja de lado algunas obras que considero fundamentales para comprender la filmografía afín al régimen. El estudio más amplio que haré en los capítulos cinco y seis permitirá que se aprecien algunos aspectos importantes del cine favorable al régimen como la división de los combatientes clandestinos en dos grupos: los arrepentidos y los obstinados. Mientras que los que se obstinan en su “error” ideológico mueren, los

resistentes que se arrepienten empiezan una nueva vida dibujada como feliz ahora que se han liberado de unas teorías que les habían engañado.

Aunque los estudios de Heredero y Deveny terminan con *Huidos* (1992) y *Si te dicen que caí* (1989) respectivamente, el artículo reciente de Carmen Moreno-Nuño actualiza la crítica de las representaciones cinematográficas hasta 2000. Mientras que ciertas aportaciones de Moreno-Nuño son acertadas, tal como la comparación entre *Torrepartida* y la propaganda fascista sobre el Alcázar de Toledo, otras yerran por obviar películas que muestran lo contrario a sus proposiciones. Así es el caso de su opinión sobre que las obras fílmicas y literarias no tratan la figura del maquis que vuelve de Francia: “Los guerrilleros son siempre republicanos que han huido a los montes escapando de la persecución de las fuerzas franquistas, nunca los soldados mercenarios entrenados en Francia que cruzaron nuestras fronteras en 1944 en las invasiones del Valle de Arán” (365). A pesar de que la crítica reconoce que la carta de Antonio a su novia Juana, la protagonista de *Los días del pasado*, menciona “su salida del campo de concentración argelino de Djelfa” y “sugiere su pertenencia al maquis”, no parece tener en cuenta al desarrollar su proposición el ejemplo de un español que vuelve a su país para reemprender la lucha contra Franco.

Otras películas que resaltan la vuelta de resistentes a España o sus peripecias en Francia intentando orquestar la resistencia antifranquista desde el país vecino incluyen *La guerre est finie* (1966), *Catorce estaciones* (1991), *Beltenebros* (1991) y *Terra de canons* (1999). En los capítulos cinco y seis se señalarán otras obras que mencionan implícita o explícitamente la conexión con Francia y la situación internacional en general y la vuelta de españoles para engrosar las filas de la resistencia del interior.

Si bien estos textos avanzan la crítica de la representación de la resistencia, también ponen en evidencia la necesidad de un análisis más profundo del tema. Mientras que estos estudios suelen dividir las obras en dos períodos (durante y después de la dictadura de Franco), se observará en los capítulos tres, cuatro, cinco y seis una división en cinco períodos. Éstos mostrarán la evolución de la memoria colectiva a través de las imágenes que autores y cineastas han captado en sus obras. El estudio detallado de las obras literarias y cinematográficas y la consideración de documentales, autobiografías y obras de ficción permitirán una visión más completa de esta evolución y ayudará a evitar la tendencia a caer en clasificaciones esquematizadas. Aunque los textos escritos o filmados no cambian y, por tanto, para Platón estarían muertos, éstos –como se observará en el capítulo siete– paradójicamente son, precisamente, los que ayudan a mantener viva la memoria colectiva. Antes de llegar al análisis del cine y la literatura, sin embargo, conviene ofrecer primero una introducción a la resistencia antifascista española. Así pues, el capítulo siguiente explorará la formación, desarrollo y declive de la lucha guerrillera.

Capítulo 2. Historia de la resistencia antifranquista

Si bien los hechos que habitan entre los pliegues del pasado no cambian, las interpretaciones que se hacen de ellos sí. El caso de la resistencia antifascista no es una excepción. Aunque la historia de los maquis se empezó a escribir en 1956 y se continúa publicando hoy, las voces representativas favorables al régimen de Franco se han visto superadas por el número de los textos inclinados a divulgar el punto de vista de los guerrilleros. A modo de introducción para facilitar la comprensión del contexto histórico que forma el trasfondo de las obras de este estudio, se esbozará la historia de la resistencia que se desarrolló en los montes de España y en algunas de sus ciudades más importantes. Lejos de ser exhaustivo, se limitarán los comentarios a la explicación de preguntas fundamentales: por ejemplo, cómo y por qué surgieron grupos de resistencia, cómo evolucionaron, qué objetivos tenían, y cuáles eran las tácticas que el gobierno antidemocrático usó para luchar contra ellos. Mientras que estos aspectos se relacionarán con los acontecimientos internacionales, los detalles o casos particulares de la historia de la resistencia se incluirán en los capítulos posteriores cuando sean pertinentes para el análisis de una obra.

Poco después del levantamiento militar el 17 de julio de 1936, empezaron a surgir en todo el país elementos (huidos, enlaces y, más tarde, guerrilleros) de la resistencia antifascista.⁵⁶ Según Secundino Serrano, “entre el 50 y el 70 por ciento de los asesinados en la guerra y posguerra lo fueron entre julio y septiembre de 1936” (*Maquis* 28-29). Este alto índice deja claro el peligro de permanecer en su pueblo o ciudad si existía la más mínima sospecha de que aquella persona no apoyaba el “Glorioso Alzamiento”. Se podía

⁵⁶ Anteriormente, parte de la izquierda y el nacionalismo catalán habían fomentado en octubre de 1934 otro golpe. En aquella ocasión, el ejército fue fiel a las instituciones republicanas.

ser ajusticiado meramente por ser un desafecto al “Movimiento”.⁵⁷ También la “justicia” se impartió retroactivamente y, por lo tanto, se podía juzgar y condenar a los que tuvieron algún vínculo con el levantamiento de 1934. Para evitar represalias que incluían la tortura o la muerte, muchas personas se escondieron en el monte. Se suele denominar a estos individuos como “huidos”. Para Serrano, este término designa a aquéllos “que se acantonaron en las montañas y que no consiguieron organizarse política y militarmente durante la guerra y la primera posguerra” (34).⁵⁸

Bajo esta clasificación habría que incluir no sólo a los civiles que habían ocupado cargos en el gobierno de la República, sino también a los soldados que se quedaron atrapados tras el avance de las tropas rebeldes. Por ejemplo, cuando cayó el frente de Asturias en 1937, grupos de combatientes se quedaron aislados en las montañas. Serrano indica que ciertos testimonios hablan de 9.000 hombres vagando por las montañas.

⁵⁷ Para crear una atmósfera de terror y una impresión de dominio, el general Mola incitaba al asesinato de cualquier persona abierta o secretamente afín al Frente Popular (Thomas 249). Los rebeldes no sólo actuaban duramente con el enemigo, sino además abiertamente, exponiendo los cadáveres de los asesinados (248).

⁵⁸ Aunque el tema que interesa aquí es la represión franquista y su efecto en la creación del movimiento guerrillero, también hay que señalar los hechos violentos que ocurrieron en la retaguardia republicana. En ciertos cuarteles y varios buques de guerra, soldados y marineros mataron a los oficiales que habían anunciado su apoyo a la sublevación. Entre los civiles, miembros de la Iglesia, de las clases medias y altas o de la derecha en general fueron asesinados por grupos que actuaban al margen del gobierno como ciertos afiliados a la CNT en partes de Andalucía. En otros casos, los grupos popularmente llamados “checos”, que indicaron sentencias de muerte con la letra ‘L’ de libertad seguida de un punto final, tuvieron acceso a archivos del ministro de la Gobernación y algunos de los líderes de dichos grupos consiguieron puestos de responsabilidad en la policía republicana después de restaurarse el orden (Thomas 263-65). Aunque Hugh Thomas indica que cuando no se celebraba consejo de guerra en el bando fascista, no había registro de ejecuciones (253), Gabriel Jackson se atreve a ofrecer cifras de las víctimas en cada retaguardia. Cita el número de nacionalistas paseados en el bando republicano en 20.000, cantidad que a Thomas le parece optimista pues el Santuario Nacional en Valladolid indica 54.594 y otras cifras que contrasta van de 65.000 a 85.940 (259). Esta última cifra se corresponde con el informe de la Causa General, iniciado por el régimen franquista en 1940 para documentar las represalias en zona republicana y justificar la represión simultánea y posterior. No obstante, este número se aumentó para no causarle a Franco un disgusto mayor (Espinosa 155). Los sublevados, según Jackson, ejecutaron a 200.000 republicanos durante la guerra y otros 200.000 o murieron de enfermedades entre 1939-1943 (539). Hoy se barajan todavía cifras incompletas a falta de la apertura de múltiples archivos. Entre 20.000 y 40.000 en la zona republicana, 100.000 a 150.000 en la zona franquista y de 50.000 a 100.000 después de la guerra. Para una visión más reciente ver Montse Armengou y Ricard Belis, Antony Beevor, Julián Casanova, Santos Juliá, y Emilio Silva y Santiago Macías.

Aunque reconoce que las cifras parecen exageradas, resalta que muestran la importancia del contingente de huidos que existía en Galicia, Asturias y León (41). Muchos fueron detenidos o asesinados en el monte, pero otros, tal como los cuatro personajes de *Luna de lobos*, se esforzaron en volver a territorio familiar donde podían defenderse mejor. Así muchos huidos intentaron permanecer cerca de parientes y amigos que les facilitaban alimentos e información sobre los movimientos de las fuerzas represoras.

Sin embargo, había resistencia por parte de los partidos políticos a formar guerrillas.⁵⁹ El primer esfuerzo por organizar a los huidos salió de un brillante estratega del ejército republicano, el Jefe de Estado Mayor, coronel Rojo. A finales de 1936, solicitó la organización de guerrillas en Extremadura vinculadas al Ejército Popular de la República (XII Brigada Internacional y al 5º Regimiento). En septiembre de 1937 Juan Negrín, Jefe del Gobierno y Ministro de Defensa en aquel momento, creó el XIV Cuerpo de Ejército Guerrillero, cuyo número se tomó del desaparecido ejército republicano vasco. Tras un curso de instrucción en tácticas guerrilleras de ocho semanas realizado en Benimámet (Valencia), este Cuerpo empezó a actuar en cuatro zonas: Andalucía, Aragón, Centro y Extremadura. A corto plazo, las metas del grupo consistían en dificultar los movimientos del enemigo y, a largo plazo, se consideró que podría encabezar una guerra de guerrillas si los republicanos perdían la contienda.

Efectivamente, la entrevista que José Antonio Vidal Castaño⁶⁰ le hace a Adelino Pérez Salvá muestra la importancia que esta escuela tuvo en la preparación de los

⁵⁹ “Puede afirmarse rotundamente que existía una manifiesta hostilidad del PCE y una parte del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) hacia la hipotética formación de unidades guerrilleras y, mucho más, a otorgar carta de naturaleza administrativa a esos soldados sin ejército desperdigados por todo el país” (Serrano, *Maquis* 44).

⁶⁰ Aunque en la primera parte del libro el autor da algunos detalles históricos y discurre brevemente sobre teorías de la memoria, considero, como principal valor de su obra, las entrevistas que el autor incluye en la segunda parte. Por eso, el texto aparece como fuente primaria en la bibliografía.

resistentes antifascistas. Después de estudiar en la escuela y luchar en el XIV Cuerpo de Ejército Guerrillero, Adelino Pérez participó en el maquis francés, la invasión del Valle de Arán y fue miembro de la Agrupación de Levante y Aragón (AGLA). Otros guerrilleros destacados, como Cristino García y Pelegrín Pérez, quienes mandaron por un tiempo la guerrilla madrileña y la AGLA, respectivamente, también empezaron su formación guerrillera en esta escuela. Asimismo, su existencia se recoge en obras de ficción como *La voz dormida* de Dulce Chacón.

Al principio, la primera preocupación de los que subieron al monte era su supervivencia. Los huidos, a veces llamados “los del monte”, se dedicaban a defenderse o a organizar redes de evasión. Según Serrano, la pluralidad de los grupos y la falta de una organización política cortaron la posibilidad de cualquier pretensión de acción ideológica. A pesar ello, el historiador señala actuaciones políticas como la toma de Lago de Carucedo, un pueblo cerca de Ponferrada, o San Telmo, una barriada del pueblo de Cortejada. Durante la ocupación de Lago de Carucedo, la cual coincidió con el octavo aniversario de la proclamación de la Segunda República, los huidos mataron a ocho vecinos.⁶¹ Condenaban a muerte a las autoridades locales y a las personas que colaboraban con ellos (23). Este ejemplo muestra que los emboscados respondían con la muerte a la violencia hacia ellos y las represalias contra sus amigos o parientes. Frente a la agresividad de estos grupos galaico-leoneses, otros huidos, como los de Asturias, fueron más pasivos pues apenas tenían proyecto político ni llevaban a cabo acciones de estilo guerrillero. Los socialistas del monte generalmente optaban por una tenue resistencia debido a la influencia de sus dirigentes en el exilio, contrarios a la realización

⁶¹ Durante la guerra y posguerra, la realización de acciones en aniversarios significativos minaba el intento de Franco de consolidar su poder y recordaba al pueblo español que había gente que se negaba a someterse.

de acciones armadas por el temor a que éstas pudieran legitimar al franquismo ante las democracias.

Tras un segundo intento de llegar a Portugal iniciado en mayo de 1940, huidos de Asturias, León y Galicia se concienciaron de la necesidad de acabar con la provisionalidad. Hasta aquel momento se habían formado partidas ocasionales que se disolvían una vez que se cumplían los pequeños objetivos. Marcelino Fernández Villanueva y Manuel Girón Bazán, líderes de Asturias y León, respectivamente, dirigieron y organizaron la actividad de los colectivos en el noroeste de la península. Los resistentes de esta zona dieron señales de organización antes que los grupos del resto del país. Al comienzo del verano de 1941, se aprobaron las primeras reglas que incluían la obligación de presentar cuentas de los gastos para evitar dispendios y así reducir los golpes económicos. La Dirección Ambulante, integrada por estos dos hombres, tenía como meta la coordinación de la organización guerrillera y el establecimiento de contactos entre los huidos aislados y los diferentes grupos que operaban por El Bierzo, la Cabrera y el este de Orense. También organizaron una red de enlaces cuyo objetivo era infiltrarse en las fuerzas represivas.

La organización de este grupo aumentó hasta bautizarse en la primavera siguiente como Federación de Guerrillas de León-Galicia. Fundada por individuos de diversas ideologías izquierdistas, este colectivo resultó ser la primera organización estrictamente guerrillera-resistente de la posguerra. En el Congreso fundacional aprobaron unos estatutos que incluían la búsqueda incansable del apoyo del pueblo puesto que era preciso explicarle cuál era el propósito de la lucha. La Federación intentó ponerse en contacto con huidos asturianos para dar paso a la anticipada Federación de Guerrillas del Noroeste

de España. Aunque el esfuerzo fracasó, se entabló un diálogo con Sir Alexander Easton, quien figura como personaje en *El año del Wolfram*, aunque su identidad no se revela hasta el final y aún así de forma ambigua.⁶² Easton, probablemente un agente del espionaje británico, además de servir en sus viajes a Madrid como enlace de la Federación y los partidos políticos, entre ellos el PCE, proporcionó a ésta una radio y una multicopista. Así, el 1 de abril de 1943 empezó a publicarse *El Guerrillero*.

Aunque había grupos de huidos en muchas partes del país, a esta altura de la posguerra sólo existía una organización guerrillera más en toda España: El Comité de Milicias Antifascistas de Asturias, que se fundó en agosto de 1943. No obstante, fuera del país se empezaron a formar otros grupos. En Francia, se apreciaron los primeros atisbos de una actividad clandestina por parte de los españoles en septiembre de 1940 y el verano siguiente, afloró una mínima oposición en varios departamentos franceses. No obstante, los comunistas que participaban en esta fase inicial lo hacían a nivel individual pues la ruptura del pacto germano-soviético⁶³ no se había producido aún. Esta situación cambió el 24 de junio de 1941, cuando dos días después de la invasión nazi de la Unión Soviética, el PCE, PSUC y JSU hicieron un primer “llamamiento a la Unión Nacional”.⁶⁴ El “Manifiesto de la Unión Nacional”, escrito en septiembre del año siguiente, abría el abanico a monárquicos y carlistas y excluía sólo a franquistas y falangistas. En la asamblea fundacional los miembros eran de diversos partidos y sindicatos, pero salvo los del PCE y el PSUC, sólo militantes poco destacados de otros grupos participaron en la nueva organización a título individual.

⁶² Asimismo, aparece como personaje en *El puente de hierro*.

⁶³ El pacto de “no agresión” germano-soviético del 23 de agosto de 1939 facilitó la conquista de Polonia por ambas potencias y la anexión de los estados bálticos (Estonia, Latvia, Lituania) junto a la invasión de Finlandia por parte de la U.R.S.S.

⁶⁴ Algunos autores usan el nombre completo de Unión Nacional Española (UNE).

La importancia que la presencia española en la Resistencia francesa tendría en el desarrollo de la lucha clandestina en España se aprecia en varios aspectos que incluyen la adquisición de armamento, la formación en escuelas guerrilleras y mediante la experiencia real, el desarrollo de líderes curtidos y la renovación del espíritu de lucha. Mientras que unos republicanos perecían en cárceles o campos de concentración franquistas, otros mantuvieron viva la llama de la resistencia. Tras la creación de un Estado Mayor, Jesús Ríos García, que asumió el cargo, denominó a su unidad la 234ª Brigada, que era el nombre del grupo que mandaba en España, de manera que simbólicamente la lucha en Francia contra los nazis fue una continuación de la guerra civil. Asimismo, el XIV Cuerpo de Guerrilleros Españoles tomó su nombre en homenaje al XIV Cuerpo de Ejército Guerrillero.

Aunque hubo claras diferencias entre la lucha en Francia y la que luego se desarrollaría en España, la oportunidad de ensayar tácticas guerrilleras fue una gran ventaja a la hora de traspasar la frontera. Los españoles, aprovechando la libertad que sus trabajos en las explotaciones forestales (*chantiers*) y los pantanos (*barrages*) les permitían, realizaban sabotajes, golpes económicos y otros atentados que interrumpían la producción y frustraban la dominación nazi. Se crearon algunos centros de formación guerrilleros como la Escuela Central de la Montaña Negra en el Aude y Forcat en el Ariège donde se adiestraba a españoles y franceses. Aunque desde 1944, los guerrilleros empezaron a recibir armamento lanzado de los aviones ingleses, los comentarios de José Antonio Alonso resaltan la desconfianza de los Aliados hacia los guerrilleros españoles y atribuyen el hecho de que recibieran armas a una confusión producida por su nombre de

guerra francés, “Comandante Robert”.⁶⁵ Así pues, la colaboración entre franceses y españoles y el papel que éstos tuvieron en la liberación de Francia animaron a los españoles a pensar que la ayuda prestada a sus vecinos sería recíproca y que otro triunfo sobre el fascismo sería posible en España.

La planificación de la invasión del Valle de Arán, llevada a cabo por la UNE en octubre de 1944, se basaba, en parte, en la errónea creencia de que los Aliados, una vez derrotada la amenaza nazi, entrarían en España para acabar con el último líder fascista.⁶⁶ Los objetivos de dicha invasión incluían la toma de varios pueblos de esta parte del país, aislados por la nieve invernal, para establecer un gobierno republicano provisional y una emisora de radio que inspirase a las democracias para intervenir en la liberación de España. Por su parte, el pueblo español se levantaría contra el dictador. No obstante, Jesús Monzón, el jefe comunista de la operación no pudo o no supo apreciar la situación dentro del país ni a nivel internacional. Aunque los guerrilleros lograron tomar varios pueblos, no se hicieron con ciertos puntos estratégicos, lo cual puso en peligro su conexión con Francia y obligó a una retirada rápida. A los diez días, el 28 de octubre, la incursión terminó en un rotundo fracaso.⁶⁷

Aunque varios aspectos de la invasión se criticaron posteriormente, el hecho de que ocurriera en octubre de 1944 no es azaroso, sino que tiene mucho sentido al ver que la operación se empezó a planificar tras la invasión de Normandía fundándose en la

⁶⁵ Véase la entrevista en el Apéndice E. Alonso, el jefe del Estado Mayor de la 3ª Brigada que liberó Foix, también participó en la invasión del Valle de Arán comentada abajo. Otros héroes de la Resistencia francesa incluyen a Cristino García Granda y José Vitini Flores, cuyos nombres volverán a aparecer al comentar sus papeles respectivos en la guerrilla madrileña.

⁶⁶ Se pone de manifiesto en muchas novelas, como *Maquis*, y estudios, como el de Andrés Sorel. No obstante, la realidad dentro de España era diferente de esperada y poco a poco se hizo evidente que los Aliados preferían antes a Franco que la posibilidad de que España se convirtiera en una nación comunista.

⁶⁷ “La frustrada ocupación del Valle de Arán [. . .] proporcionó una inesperada victoria propagandista al franquismo, justificó el desarme de los españoles por las autoridades francesas y el cambio del liderazgo del PCE en Francia” (Naharro Calderón y García 102).

esperanza de que los Aliados les ayudarían. Asimismo, fue un momento en el que se pudo aprovechar la presencia en el sur de Francia de muchos españoles con experiencia guerrillera y la moral alta por la liberación de Francia. Según Pedro Galindo, el jefe de una guerrilla entrevistado en *Las ilusiones perdidas* de Eugenio Monesma, a los 18.000 guerrilleros que habían conseguido la liberación de Francia se habían unido tres veces más de españoles. Serrano, ofreciendo una cifra más moderada, considera que en agosto de 1944 había unos 10.000 guerrilleros españoles en toda Francia (*La última gesta* 398). Según se indica en *Las ilusiones perdidas*, Roosevelt barajaba la invasión de la península, pero temiendo que el comunismo se implantase en ésta, desistió.⁶⁸

El régimen divulgó el ataque como una sorpresa, pero en realidad el gobierno francés avisó a Franco y los guerrilleros no escondieron sus planes. Actuando como enlace de información entre los guerrilleros españoles y las fuerzas aliadas, Milton Wolff, quien había sido el último comandante de la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española, informó a los mandos aliados con la esperanza de que les ayudaran a acabar con la dictadura de Franco (Sánchez Cervelló 66-67). Esta nueva traición fue la primera señal de que las democracias occidentales no estaban dispuestas a intervenir en el llamado “problema español”. Aunque durante los dos años siguientes los resistentes creyeron tener apoyo internacional, a finales de 1946 estaba claro que no recibirían ayuda. El fracaso también esclareció otros problemas graves ignorados por los dirigentes de la UNE que redundarían negativamente en el fomento de una resistencia armada. En España no existían en aquel momento las organizaciones políticas y sindicales necesarias

⁶⁸ John P. Parry, uno de los entrevistados en este documental, opina que el Ejército estadounidense prefirió no abrir un frente en su retaguardia. Asimismo, afirma que los americanos estaban más interesados en ser los primeros en llegar a Berlín que en ayudar a los españoles a derrocar a Franco. El documental también señala cómo tampoco se cumplió la palabra ambigua de De Gaulle. Galindo menciona su promesa de liberar España porque ellos habían ayudado a los franceses a retomar su país.

para organizar a las masas. El pueblo, diezmado por la guerra civil, tampoco había escuchado nada sobre los planes de enfrentarse al dictador y reaccionó con reticencia a las sugerencias de adhesión a la insurrección.

Aunque la mayoría de los guerrilleros (6.000-7.000)⁶⁹ que participaron en la operación volvieron a Francia, unos doscientos evitaron la muerte y la detención, logrando contactar con los huidos de diferentes partes de España. Habría que sumar a este número, los pequeños grupos de guerrilleros que penetraron en el país desde 1941-1942, a veces de manera espontánea, aunque en general como consecuencias de las primeras infiltraciones organizadas por los comunistas (Serrano, *Maquis* 76).⁷⁰ También, el “goteo” de maquis se hizo masivo después del fracaso de la invasión del Valle de Arán.⁷¹ Además de organizar los territorios de huidos, áquellos también crearon agrupaciones guerrilleras en lugares donde apenas había emboscados. El ejemplo más pertinente sería en Levante.

A pesar de que la Unión Nacional Española fue, según Rafael Gómez Parra, la primera organización que planteó la formación de un Ejército guerrillero (22), otros grupos nacieron con la intención de detentar el poder. Las mismas luchas que existían antes de estallar la guerra continuaron en la posguerra. Aunque la UNE era, en teoría, un grupo plural, sus líderes (Jesús Monzón, José Vitini, Cristino García) eran principalmente comunistas. Incluso después del fracaso del Valle de Arán, la hegemonía siguió en manos

⁶⁹ Serrano explica que además de los 3.000 o 4.000 que entraron en el Valle de Arán, otros 3.000 guerrilleros pasaron a España en otro punto de la frontera (*Maquis* 135). Aparte de la invasión principal y las dos de apoyo (que entraron a principios de septiembre para proteger los flancos de lo que sería la incursión primordial), hubo otros avances y retiradas a lo largo de la frontera en fechas diferentes para confundir a las tropas franquistas. El texto de Sánchez Cervelló señala que sólo durante la noche del 18 al 19 de octubre unos 3.500 hombres penetraron en el país (66).

⁷⁰ Frente a los años que propone Serrano, Sánchez Cervelló considera que el PCE introducía guerrilleros al interior desde 1939 (62).

⁷¹ Con el contacto entre los que habían luchado como *maquisards* y los resistentes dentro de España, el vocablo maquis entró en la península y llegó a ser sinónimo de guerrillero.

del PCE. Aunque la orden de invadir salió de Jesús Monzón, la de retirada partió de Santiago Carrillo, el cual se apropió del liderazgo comunista entrando en el Valle de Arán para hacer la orden efectiva.⁷² La reafirmación del PCE en la UNE en septiembre de 1943 fue contestada con la formación por la mayoría de la oposición antifranquista de la Junta Española de Liberación (fundada primero en México en noviembre de 1943 y refrendada después en Toulouse en agosto de 1944) y posteriormente con la Alianza Nacional de las Fuerzas Democráticas.⁷³ La ANFD fue un grupo formado por el PSOE, la UGT, la CNT y varios partidos republicanos burgueses en septiembre de 1944. No obstante, sus miembros no hicieron nada y fiaban todo a los Aliados (Serrano, *La última gesta* 352). Las aguas volvieron a un cauce unitario cuando el PCE optó por disolver la UNE en junio de 1945 e incorporarse a la ANFD en febrero del año siguiente. No obstante, hacia mediados de 1947 las siglas de la ANFD desaparecen de las reivindicaciones de las acciones de la AGLA y, según Sánchez Cervelló, la organización vive su agonía en 1948 (60).

A mediados de los años cuarenta, la lucha clandestina vive su apogeo.⁷⁴ Los líderes comunistas enviados por la UNE tras el fracaso del Valle de Arán empiezan a llegar a diferentes partes de la península, incluyendo la zona levantina, donde organizan a los huidos que actuaban desde la guerra pero sin una estructura estable. La presión para adherirse a la Agrupación se hace manifiesta en el caso de “Petrol”, el jefe de una de las

⁷² Monzón, uno de “los pocos dirigentes que continuó en España cuando los demás huyeron a ponerse a salvo, fue relevado de su cargo en el partido y se le comunicó además que debía regresar a Francia para justificar sus acciones” (Serrano, *Maquis* 141). Temiendo represalias, el ex líder intentó retrasar su vuelta. Después de su detención en Barcelona, fue condenado a treinta años en 1948, pero sólo sirvió diez.

⁷³ Otra creación que formó parte de esta disputa por la hegemonía fue la fundación de la Junta Suprema de Unión Nacional por parte de los comunistas.

⁷⁴ Según Sánchez Cervelló, los maquis fueron perseguidos con amplia brutalidad desde 1939 a 1943 y de marzo de 1947, fecha de la Doctrina Truman, hasta la evacuación de la AGLA (1951-1952). En cambio, entre 1943 y principios de 1947 la persecución fue moderada (405).

partidas autóctonas de la región. Este militante de la CNT se negó a someterse a la jerarquía comunista y fue eliminado el 24 de diciembre de 1946. Su muerte se presentó como un accidente en *El Guerrillero*, pero posteriormente la cúpula guerrillera decidió destruir estos ejemplares del órgano propagandístico y asumió su muerte, aunque siguió presentándolo como un delincuente común. A pesar de que los comunistas desconfiaban de la CNT como organización, muchos guerrilleros provenientes del sindicato anarcosindicalista llegaron a ocupar puestos de importancia en la Agrupación como Jesús Caelles, jefe del 23 sector y no menos de 61 miembros de la CNT se encuadraron en la Agrupación Guerrillera de Levante (AGL) (Sánchez Cervelló 115). También hubo casos que muestran la colaboración de la Agrupación con el sindicato pues en febrero de 1946, el jefe de la Agrupación envía a “Delicado” a comprar armas a la CNT.

En la primavera de 1945, se lanzó un manifiesto anunciando la creación de la AGL. Esta organización, que llegaría a ser la más numerosa y eficaz, nació con unos 90 guerrilleros y estaba constituida en tres sectores que fueron el 5, 11 y 17.⁷⁵ En 1947, cuando la Agrupación contaba con 215 hombres, el 17 sector se dividió en dos dando luz al 23 sector y un cambio de nombre. A partir de entonces, la organización se conoció como la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA). El momento de mayor actividad de la AGLA fue la “Ofensiva de Primavera” de 1947. Para hostigar al régimen fascista, se realizaron sabotajes, ocupaciones de pueblos, golpes económicos, ejecuciones de colaboradores franquistas, y se sostuvieron numerosos enfrentamientos con las fuerzas públicas.

⁷⁵ Los sectores o brigadas se dividían en batallones, luego en compañías y finalmente en secciones. Los líderes fueron casi exclusivamente hombres fieles al Partido Comunista. No obstante, muchos guerrilleros pertenecían a la CNT o no tenían partido.

En abril de 1945 se creó la Agrupación Guerrillera de Alto Aragón (AGAA) cuyo objetivo fue proteger la zona fronteriza de manera que los enlaces pudieran pasar de Francia a varios puntos en el interior de la península. La necesidad de facilitar el tránsito explica por qué los maquis mantenían un bajo perfil en esta zona pues la realización de sabotajes, golpes económicos, etc., habría atraído a las fuerzas públicas. Aunque se intentó crear una guerrilla alrededor de la capital aragonesa, detenciones masivas (258 personas), debido a un infiltrado, impidieron su creación.

Al tiempo, la influencia del Partido Comunista afluía en otras agrupaciones de la península. José María Urquiola Iglesia llegó a los montes en junio de 1943 con la misión de reestablecer el Partido en Asturias y ponerse en contacto con los resistentes en el noroeste de España. Aunque hasta 1944 no había relaciones estables entre la Federación de Guerrillas de León-Galicia y el Partido Comunista, estos contactos, paradójicamente, produjeron las fisuras iniciales en la Federación. La incompatibilidad de los propósitos de los socialistas y comunistas se vio también en el Comité de Milicias Antifascistas de Asturias. Unos cuatro meses después de formar esta organización conjuntamente, los socialistas se retiraron de ella debido al intento de varios comunistas de integrar al Comité en la Junta Suprema de Unión Nacional. Mientras que los comunistas tenían pretensiones ofensivas de una insurrección nacional, los socialistas asturianos y los dirigentes del PSOE en el exilio favorecían una posición pasiva y fundamentalmente política.

Ante la pasividad de los socialistas, la hegemonía de la resistencia asturiana pasó a los comunistas que en 1944 crearon un Comité Regional con jurisdicción sobre Asturias, Santander y León. Una de las guerrillas que actuó en esta zona fue la Brigada

Machado compuesta por unos cuarenta resistentes incluyendo a Jesús de Cos Borbolla, Felipe Matarranz González, Juan Fernández Ayala “Juanín” y Francisco Bedoya. Los últimos dos, que llegaron a tener una fama legendaria por haber sobrevivido en los montes hasta una fecha muy tardía (1957), aparecen como personajes en *En un viejo país*. Felipe Matarranz, por su parte, publicó los recuerdos de su participación en la guerra civil y su experiencia como enlace y guerrillero de esta brigada en 2005.⁷⁶

Mientras tanto la Federación de Guerrillas de León-Galicia celebró el Tercer Congreso en el mes de septiembre de 1943 con el propósito de solucionar la cuestión de la adhesión a la UNE. Tras haber rechazado una invitación inicial, los guerrilleros aceptaron la incorporación al ver pruebas de que en la UNE participaban PSOE, UGT y CNT aunque esto fuera una verdad a medias. A partir de 1943 se dieron los primeros pasos para afiliar a las partidas de La Coruña y Lugo a la Federación. No obstante, los comunistas aumentaron en número a partir de 1944 y se inició una lucha por el poder entre la Federación y el recién constituido Ejército Guerrillero de Galicia (creado bajo la tutela del Partido Comunista). En marzo de 1945, se incorporó un líder comunista, Francisco Elvira Cuadrado, al Estado Mayor de la Federación para evitar la fractura de ésta. Aunque representantes de los diferentes destacamentos de la zona se reunieron en julio de 1946 y aprobaron la adhesión a la ANFD, la escisión de los comunistas pareció definitiva cuando al mes siguiente crearon en Orense, donde operaba la 2ª Agrupación de la Federación, su propio grupo con el mismo nombre.

En el resto de la península se produjo el mismo fenómeno de huidos que luego se organizaron en agrupaciones. Puesto que los ejemplos del noroeste de la península y la zona levantina sirven para dar una idea del desarrollo de las guerrillas, no se aportarán

⁷⁶ Véase la entrevista en el Apéndice E.

más que unas pinceladas sobre la resistencia en el resto de España. En Extremadura, La Mancha y Andalucía, huidos de la guerra, soldados del derrotado ejército republicano, evadidos y liberados de los centros penitenciarios contribuyeron a formar grupos de resistencia. El número de militantes comunistas procedentes de Francia, sin embargo, fue menor en el centro de la península que en el noroeste y el Levante. Uno de los líderes más importantes del centro fue Joaquín Ventas Cita “Chaquetalarga”, cuya partida actuaba en las provincias de Badajoz, Cáceres, Ciudad Real y Toledo. Otros líderes en esta zona incluyen a Jesús Gómez Recio “Quincoces”, Eugenio Sánchez “Rubio de Navahermosa”, José Méndez Jaramago “Manco de Agudo”, y Pedro Díaz Monje “Francés”. La formación de la 1ª Agrupación (Cáceres-Toledo) del Ejército Guerrillero de la Zona Centro se acordó entre “Francés”, “Quincoces” y dos más el 14 de noviembre de 1944. Sus tres divisiones, un total de 120 hombres, fueron encabezadas por estos dos y “Chaquetalarga”. De las cinco agrupaciones del Ejército, la 4ª Agrupación de Gredos (Ávila-Madrid) dejó de existir en el verano de 1947 y las otras fueron desarticuladas casi definitivamente al final de este año debido al acoso de las fuerzas represoras, el mayor número de delatores y confidentes (en comparación con otras zonas) y las fricciones entre jefes.

En Andalucía, Córdoba fue la provincia más activa, pero también había grupos que operaban en Granada, el noreste de Málaga y desde el suroeste de la misma provincia hasta el sureste de Cádiz. A pesar de su ubicación en la comunidad andaluza, la provincia de Córdoba formaba parte del Ejército Guerrillero de la Zona Centro. Incluso cuando se formó el Ejército de Andalucía, los resistentes cordobeses se relacionaron más con Ciudad Real y Badajoz que las provincias andaluzas. Los maquis de esta zona

normalmente estaban huidos desde la guerra, pero algunos de los dirigentes de la zona de Granada-Málaga –siguiendo un plan del Partido Comunista– provenían del norte de África, donde estuvo durante un tiempo el secretario general del PCE, Santiago Carrillo. La vida de la 3ª Agrupación (Córdoba) del Ejército Guerrillero de la Zona Centro fue efímera, naciendo en mayo de 1946 y extinguiéndose a partir de 1947.⁷⁷ Asimismo, la Agrupación Granada-Málaga se organizó a comienzos de 1946, pero cesó de tener líderes de relieve para dirigir la resistencia en ambas provincias en enero de 1947.⁷⁸

Aunque la guerrilla antifranquista fue principalmente una resistencia rural favorecida por zonas despobladas con libertad de movimiento y la mejor protección de la geografía abrupta, la necesidad de cumplir uno de los principales objetivos –hacer que los españoles conocieran la lucha y sus razones– motivó el desarrollo de guerrillas urbanas en centros como Barcelona, Madrid y Valencia.⁷⁹ Mientras que los comunistas probaron su suerte en Levante y el centro, los anarquistas se centraron en Cataluña.⁸⁰ Algunos de los libertarios más destacados de la guerrilla urbana, como Francisco Sabater “Quico” y José Lluís Facerías, empezaron su lucha contra el fascismo durante la guerra civil.⁸¹ Tras su internamiento en un campo francés, “Quico” trabajó como fontanero y llegó a conocer

⁷⁷ El asalto de uno de los campamentos de esta Agrupación en junio de 1947 se saldó con la casi total aniquilación de la partida. A partir de este ataque, las demás partidas empezaron a perder el contacto entre sí y, según Secundino Serrano, volvieron a convertirse en huidos (*Maquis* 275). Un sobreviviente de esta Agrupación, José Murillo “Comandante Ríos”, aparece en varios documentales sobre la resistencia.

⁷⁸ Para más sobre el movimiento guerrillero en el centro y sur del país, véase el libro de Francisco Moreno Gómez.

⁷⁹ El intento de crear una guerrilla urbana en Valencia fracasó rápidamente.

⁸⁰ El texto de Sánchez Cervelló señala algunas tentativas de establecer una agrupación libertaria en la zona de la AGLA. No obstante, éstas no tuvieron éxito. Asimismo, Téllez Solá comenta la entrada de un grupo libertario en Aragón que tuvo que regresar al poco tiempo por las bajas que había sostenido.

⁸¹ Los dos hermanos de Francisco Sabater, José y Manuel, también participaron en la resistencia, aunque parece que Manuel no llegó a actuar pues fue capturado poco después de cruzar la frontera y fusilado en febrero de 1950. José, en cambio, participó en la resistencia urbana hasta que murió en una emboscada en octubre de 1949.

los Pirineos Orientales. Luego se familiarizó con los cruces fronterizos durante una breve incorporación a grupos que pasaban fugitivos de los nazis a España.⁸²

A partir de julio de 1944 el grupo de Sabater empezó a actuar en España. Durante más de un año, realiza sus primeros robos obteniendo 90.000 pesetas que le permitirían consolidar su grupo.⁸³ El hecho de que la organización anarquista⁸⁴ no pudiera proporcionar a los grupos fondos económicos les obligó a autoabastecerse; por eso, hubo grupos que no pasaron de esta fase preliminar. A comienzos de 1946, “Quico” alquila una casa en Francia a dos kilómetros de Prats-de-Molló, la cual le sirve como punto de partida de sus incursiones en España.

Algunos de los primeros objetivos de los anarquistas fueron la eliminación de Eliseo Melis, un infiltrado, y Eduardo Quintela, el jefe de la brigada Político social. Durante años, Melis impidió la constitución de una organización clandestina eficaz pues Quintela, según Antonio Téllez Solá,

siempre prefirió conservar un embrión organizado de la CNT, con la condición de estar perfectamente informado, pues ello le permitía conocer a los nuevos elementos y, sobre todo, estar al corriente de las intenciones de sus miembros, ya que lo único que preocupaba seriamente al jefe de la brigada Político social era la formación de grupos de acción que escaparan, como en el caso de Sabaté, al control directo orgánico. (74)

⁸² Aunque Sabater y Facerías actuaban principalmente en Barcelona, las acciones de otros anarquistas se desarrollaban fuera de la gran urbe. Ramón Vila Capdevila “Caraquemada”, que también servía a los libertarios urbanos como guía, y Marcelino Massana Bancells “Pancho” actuaban en las comarcas de Bages y Berguedà. Los dos resistentes aparecen como personajes en la novela *Habla mi conciencia*.

⁸³ “Quico” atracó a uno de los jefes principales de Falange, de su mismo pueblo (l’Hospitalet). Aparte de correr con los gastos del grupo, el dinero sacado de los golpes se entregaba a los necesitados y se usaba para pagar a los abogados que defendían a los libertarios.

⁸⁴ El Consejo general del Movimiento Libertario se reorganizó en Francia el 25 de marzo de 1939 poco después de la caída de Barcelona. A partir del 18 de junio de 1939, Germinal Esgleas fue el secretario de dicho consejo y entre sus miembros se encontraban Federica Montseny y Juan García Oliver.

Tras la creación de un nuevo organismo conspiratorio, el Movimiento Ibérico de Resistencia (MIR), se nombra como Secretario general a José Lluís Facerías, pero es detenido en agosto de 1946. Liberto Sarrau Royes asume el liderazgo y se cambia el nombre a Movimiento Libertario de Resistencia (MLR) para resaltar su vínculo con la organización anarcosindicalista. Según Téllez Solá, “la misión primordial del MLR sería la de infligir golpes sensibles a la economía del Estado, en vez de perder el tiempo en ‘simples acciones callejeras que no conducían a nada’” (93). Asimismo, se decidió que “todas las acciones realizadas contra el régimen franquista deberían ser reivindicadas públicamente” (Ibíd.).

En julio de 1947, miembros del MLR matan a Melis y la organización propone acabar con Quintela. A pesar de que hubo varios intentos, ninguno tuvo éxito. Aunque los líderes en Francia desautorizan al MLR en octubre de 1947, la organización no deja de existir hasta febrero del año siguiente cuando se decide a favor de la autodisolución.

A finales de febrero de 1949, Francisco y José Sabater entran en contacto con el recién constituido grupo “Los Maños” que había empezado a actuar en Barcelona y cuyo líder era Wenceslao Jiménez. Después de escarmentar a Antonio Sebas, otro infiltrado, “Los Maños” decidieron matar a Eduardo Quintela. Puesto que el grupo de Sabater preparaba la misma misión, acordaron hacerlo juntos. No obstante, cuando tirotearon el coche del comisario, Quintela no viajaba en él. El chófer y un jerarca de Falange murieron y se hirió a otro jefe falangista.

Aunque el paso de la frontera fuera un asunto peligroso, la cercanía de Francia también representó una ventaja para los resistentes anarquistas pues les permitió descansar y reorganizarse con mayor tranquilidad y seguridad. La guerrilla madrileña, en

cambio, no tuvo tan fácil acceso al país vecino y su duración fue más corta que la de Barcelona. Mientras que algunos resistentes provenientes de Francia llegaron a la capital tras el fracaso en el Valle de Arán, la incorporación de José Vitini en enero de 1945 dio mayor dirección a la guerrilla.⁸⁵ Vitini, que pasaría a ser el jefe de la Agrupación Guerrillera de Madrid, organizó los llamados “Cazadores de Madrid”. No obstante, no realizaron tantas acciones como sus compañeros anarquistas pues según apunta Serrano, la principal intención o encargo de la guerrilla madrileña fue “canalizar la actividad revolucionaria hacia la propaganda y el proselitismo” (*Maquis* 344). Aun así, se llevaron a cabo algunos atentados muy sonados entre los que figura el ataque a la subdelegación de Falange en Cuatro Caminos retratado en *La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945* de Andrés Trapiello.

Apenas se había establecido la incipiente guerrilla comunista cuando tuvieron lugar una cadena de detenciones. El 28 de abril de 1945, unos dos meses después del asalto a la subdelegación, el régimen ejecutó a ocho personas incluyendo a Vitini y los cinco hombres que participaron en esta acción. Tras su llegada a Madrid, Cristino García se hizo cargo de la guerrilla, pero fue detenido junto con varios compañeros suyos el 20 de octubre del mismo año. En total quince militantes fueron juzgados y nueve de ellos, incluyendo al jefe guerrillero, recibieron la pena de muerte en febrero de 1946. Antes de terminar el verano del año siguiente, el régimen sofocó lo que restaba del fervor resistente en la capital.

El apogeo que la lucha guerrillera experimentó durante estos años se debe a varios factores. En julio de 1945 y febrero de 1946, la ONU reprueba al régimen franquista.

⁸⁵ El jefe guerrillero había luchado contra los nazis en Francia y ascendió a teniente coronel en las FFI, cuerpo que reunía al conjunto de las organizaciones de la Resistencia francesa.

Asimismo, en diciembre de 1946, la organización recomienda la ruptura de relaciones diplomáticas con España y un bloqueo económico. El mismo año, como protesta por la ejecución de Cristino García, héroe de la Resistencia francesa, y otros guerrilleros, Francia cierra su frontera con España durante un año. Durante estos años, la persecución de los maquis es menor debido a la preocupación de que una represión sangrienta podría inspirar una intervención de los Aliados. No obstante, el citado acuerdo de la ONU de diciembre de 1946 puso de manifiesto que Francia, Inglaterra y Estados Unidos no tenían intención de intervenir en los asuntos de España.

Viendo que las democracias no pasaban a la acción, Franco reanudó hacia 1947 la represión contra los guerrilleros. En abril de este año se dictó el Decreto-ley de Bandidaje y Terrorismo que castigaba con la pena de muerte cualquier acción guerrillera (descarrilamiento, secuestro, etc.) que provocase alguna muerte. En caso de no producirse fatalidades, se penalizaba a los resistentes con castigos que iban desde la reclusión mayor hasta la muerte. Para los jefes de las partidas, también se pedía la pena capital.

El hecho de que la Guardia Civil llevara el grueso de la lucha contra los resistentes se debía a que, según el régimen franquista, el país estaba en paz, por lo que sólo eran disturbios del orden público llevados a cabo por bandoleros.⁸⁶ No obstante, se empleó el ejército y maquinaria pesada como fuego de mortero para atacar a los maquis. Otros grupos que participaron en la contraofensiva fueron los falangistas⁸⁷ y los somatenistas. En el siglo XIX, este último grupo había existido sólo en Cataluña, pero Franco lo extendió a toda España. El régimen, sin embargo, se vio obligado a desarmarlos puesto que los maquis les robaban sus armas cuando iban desprotegidos.

⁸⁶ Este cuerpo vio aumentar sus filas de 56.000 en 1946 a más de 90.000 a mediados de la década de los 50 (Sánchez Cervelló 194).

⁸⁷ Así lo muestra la reciente película *El laberinto del fauno* (México-España 2006) de Guillermo del Toro.

En 1945 la Benemérita cambia una de las tácticas fundamentales en la lucha contra los maquis: su forma de representarlos. En una orden fechada el 31 de marzo de 1945, se refiere a los resistentes como maquis, huidos y malhechores, pero en mayo del mismo año, una orden del Estado Mayor de la Guardia Civil indica que a partir de aquel momento queda prohibido usar los términos “huidos”, “maquis”, “guerrilleros”, “rebeldes”, etc., para nombrar a los grupos de atracadores que actúan dentro de España pues los resistentes desean ostentar estos nombres para dar un aspecto político y militar a sus acciones. La orden específica señala que a partir de ese momento se usarán los términos “bandoleros” o “atracadores” que corresponden a los delitos comunes que realizan. Como la gente conocía a los resistentes como maquis y éste era el término coloquialmente empleado por la Guardia Civil, el Ministro del Ejército se vio obligado a reiterar la orden dos años más tarde:

Se recuerda a todos los mandos de las Unidades del Cuerpo el cumplimiento de la Orden de esta Dirección General de 22 de Mayo de 1945, en la que se prohibía el empleo de las denominaciones de huidos, maquis, guerrilleros y en general de cualquier que dé carácter político o militar a la actuación de las partidas de atracadores, debiendo éstos ser calificados en todos los escritos, incluso los atestados, como atracadores, bandoleros, malhechores, forajidos, es decir, como delincuentes comunes.
(citado en Sánchez Cervelló 75)⁸⁸

Así pues, el propósito de destruir el aspecto político y militar de la lucha guerrillera para poder representar sus acciones como meros actos de delincuencia común resulta

⁸⁸ El texto de Sánchez Cervelló ofrece la siguiente información sobre este documento: “Ministerio del Ejército. Dirección General de la Guardia Civil. Estado Mayor. 3.ª Sección, núm. 279” (75). Es de una página mecanografiada y está fechado el 23 de abril de 1947.

clarísimo. Esta táctica no sólo era importante para desacreditar a los resistentes ante el pueblo español y disminuir su apoyo popular, sino que sería fundamental en la batalla por establecer la imagen que permanecería en la memoria colectiva.⁸⁹

El líder más importante en la lucha contra los maquis, el general Manuel Pizarro Censor, se enfrentó con ellos en todo el país incluyendo Galicia, Asturias, Málaga, Córdoba y toda la zona cubierta por la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA). Las contribuciones más significativas que aportó a la lucha fueron “la potenciación de las contrapartidas,⁹⁰ la centralización de toda la información y los servicios, y la presión sobre la población civil que acabaría derivando en una política de tierra quemada” (Sánchez Cervelló 190-91). Esta última táctica fue una estrategia para privar a los maquis de sus puntos de apoyo. En muchos pueblos se obligó a la gente a evacuar su masía amenazando quemarla si los campesinos se negaban.⁹¹ En otras ocasiones se exigió que los masoveros entregaran sus llaves a diario a las autoridades.⁹² Y, finalmente, a veces se obligaba a los parientes de los guerrilleros a mudarse a otra parte del país.

⁸⁹ La motivación ideológica y la organización militar de la guerrilla antifranquista se ha seguido obviando hasta recientemente. Aunque Izquierda Unida presentó al Congreso en marzo de 2001 una Proposición no de Ley que pedía la revisión de los expedientes de los guerrilleros para eliminar su calificativo de bandoleros o malhechores y el reconocimiento del carácter militar de las guerrillas para que los resistentes tuvieran derecho a pensiones, la proposición no fue aprobada hasta que IU aceptó la enmienda del PSOE y retiró su segunda exigencia. Sin embargo, la “Ley de Memoria Histórica” aprobada el 10 de diciembre de 2007 declara ilegítimos los juicios celebrados durante el franquismo.

⁹⁰ En 1942 estos grupos empezaron a actuar en la provincia de León. El oficialmente llamado Grupo de Fuerzas del Servicio Especial de la Guardia Civil fue al principio integrado por guardias civiles y falangistas, aunque predominaban los elementos civiles. A partir de 1945, los grupos estaban compuestos por civiles, principalmente falangistas y somatenistas, aunque había también ex guerrilleros y delincuentes comunes. Las contrapartidas vivían en el monte e intentaban aprovechar la falta de comunicación entre grupos para infiltrarse y aniquilar a los huidos y, más tarde, a los guerrilleros.

⁹¹ Para una lista de pueblos que estaban dentro de la zona de la AGLA, véase la página 203 del texto de Sánchez Cervelló.

⁹² Esta obligación se retrata en el cuento “El mas del río” recogido en el libro de José Giménez Corbatón, *El fragor del agua*. La necesidad de entregar sus llaves cada noche forzaba a los masoveros a caminar mucho más cada día. No obstante, el efecto sobre su orgullo era hasta más fuerte pues les privaba de poder considerarse los verdaderos dueños de sus propiedades.

Otras formas de represión incluían torturas, encarcelamiento, y ejecuciones. Aunque las fuerzas públicas no reconocían oficialmente el uso de la tortura, “‘hábil interrogatorio’” según el texto de Sánchez Cervelló, es un “eufemismo que habitualmente se estampa en la documentación oficial y que revela torturas” (306). El uso de la represión y el miedo a ella fue lo que provocó que muchos detenidos (guerrilleros, enlaces, parientes, etc.) revelaran todo lo que sabían.⁹³ Así la Guardia Civil fue capaz de deshacer las redes de enlaces y puntos de apoyo dejando a los maquis aislados en los montes o, en el caso de las guerrillas urbanas, atrapadas en la ciudad. La información sacada de los detenidos también les permitió localizar los campamentos y estafetas, aprender los códigos, y conocer su forma de operar.

Aunque cierto número de personas fallecieron a causa de las torturas, más encontraron su muerte por la espalda. La aplicación sistemática de la ley de fugas llegó a ser habitual cuando el general Pizarro asumió el poder. Las fuerzas represoras tenían permiso para disparar contra personas que echaban a correr y no obedecían el alto. Se aprovechaba esta autorización para acabar con los guerrilleros, enlaces y otras personas sospechosas de colaborar con los maquis puesto que fue una forma eficaz de llevar a cabo ejecuciones sumarias en lugares despoblados e intimidar a la población para que no ayudara a la guerrilla. Al enterrar a estas víctimas sin reconocimiento público⁹⁴ y prohibir a sus parientes asistir al funeral o guardar luto, se consiguió que cayeran en el anonimato y desaparecieran de la memoria colectiva.

⁹³ Muchas personas se echaron al monte debido al miedo de que un detenido pudiera mencionar su nombrar durante el interrogatorio. Este peligro fue aun más acuciante debido a que no existía el “habeas corpus” para las detenciones.

⁹⁴ En el mejor de los casos recibían sepultura en fosas comunes en el cementerio civil. En el peor, se desconocía el paradero del familiar.

El miedo a las represalias junto con la destrucción de la resistencia mediante actos impunes obstruyó la ayuda que el pueblo prestaba a los maquis. Entre los métodos efectivos para destruir el apoyo popular a la guerrilla figuran los desmanes cometidos por las contrapartidas. Como señala Emencia Alcalá Ruiz, las fuerzas represoras vestidas de maquis cometían robos y amenazaban a la gente. Aunque ciertos casos narrados muestran que algunas personas lograron distinguir entre los guerrilleros y las contrapartidas, muchos los confundían y fueron detenidos tras prestar ayuda a las contrapartidas o meramente por no denunciar su presencia a la Guardia Civil.⁹⁵ Distinguir entre los maquis y las contrapartidas llegó a ser más difícil cuando éstas empezaron a usar a ex guerrilleros. Así los puntos de apoyo colaboraron cada vez menos con los maquis y pasaron a delatar sus acciones.⁹⁶ Comprendiendo la situación de los puntos de apoyo, un líder guerrillero, Florián García, les instó a denunciar a cualquier grupo en el que no hubiera resistentes que conocieran.

Hacia finales de 1947 la balanza cambió a favor de las fuerzas represoras. La Guardia Civil, que inicialmente actuaba con miedo,⁹⁷ ahora atacaba sin piedad a la guerrilla. El 18 de diciembre de 1947 asaltó el campamento más importante del 17 sector de la AGLA. Dos días más tarde atacó la base principal del 11 sector, donde se editaba *El Guerrillero* y se situaba la sede del Estado Mayor de la AGLA y la Escuela de

⁹⁵ Ángel Monteagudo me contó la historia de su padre que se negó a ayudar a un hombre que se le acercó una vez pues vio parte del cuello de su uniforme debajo de la ropa raída. Véase la entrevista en Apéndice E.

⁹⁶ El apoyo de los campesinos fue masivo entre 1944 y 1947 cuando la guerrilla apareció como hipotética vencedora en determinadas zonas.

⁹⁷ La posibilidad de que el régimen de Franco no durara, hizo que el cuerpo atacara con menos entusiasmo. Temían encontrarse en el lado perdedor si los Aliados ayudaban a los maquis. Según Sánchez Cervelló, para evitar enfrentamientos los guardias civiles a veces disparaban al aire antes de salir a patrullar para avisar a los maquis que irían por aquel camino. Su miedo o, a veces, respeto a los guerrilleros se vio inspirado por la llegada de “notas anónimas a algunos destacamentos de pueblos pequeños, donde se decía que ‘tal guardia civil había estado en tal fuente, se había fumado un cigarrillo, y los maquis estaban detrás suyo, pudiendo dispararle, pero lo habían dejado marchar sin hacerle nada’” (Sánchez Cervelló 182). Un caso parecido se retrata en *La voz dormida*.

Capacitación Guerrillera. En el primer asalto no hubo enfrentamiento y en el segundo la gran mayoría de los maquis lograron huir, pero se perdió mucho material de guerra y de imprenta.

Al ponerse difícil la lucha, Santiago Carrillo viaja a Yugoslavia en febrero de 1948 para solicitar la ayuda de Tito. Quería fortalecer la lucha y comenzar con la zona de la AGLA. Aspiraba conseguir aviones que pudieran lanzar guerrilleros en la zona del Levante, pero Tito le informó que los suyos no podían llevar a cabo estas misiones. No obstante, le facilitó ayuda económica. Esta visita al país balcánico, al margen de la U.R.S.S., hizo que los españoles comunistas parecieran sospechosos a los ojos de Stalin, quien –tras la derrota de la guerrilla comunista en Grecia– decide abandonar el apoyo del movimiento guerrillero. Les pide a los dirigentes españoles que abandonen paulatinamente la primacía de la actividad bélica y la sustituyan por una mayor actividad política especificando que trabajen dentro de los sindicatos verticales y las otras organizaciones de masa del régimen.

Mientras tanto dentro del país la situación es cada vez peor. A partir de diciembre de 1947, la comida que hasta entonces los guerrilleros de la AGLA habían pagado la mayoría de las veces a precios más altos que los del mercado ahora se obtenía a cambio de unos pagarés incobrables. Otra señal de que la Agrupación estaba en declive fue el hecho de que a partir de mayo de 1947 la desertión con armas se penalizaba con la pena de muerte.⁹⁸ Las desafecciones se consideraban un gran peligro para la guerrilla no sólo porque aumentaban el desánimo de los demás guerrilleros, sino también porque los desertores podían ser detenidos y torturados hasta revelar todo lo que sabían sobre la

⁹⁸ Según un informe de Doroteo Ibáñez, el enlace principal entre la AGLA y el PCE en Francia, se les leían los estatutos a los guerrilleros al incorporarse a la Agrupación y el jefe de la compañía los releía cada semana también (Sánchez Cervelló 133-34).

resistencia. Después de las bajas y deserciones de la primavera de 1948, el 23 sector de la AGLA quedó muy maltrecho. Sólo en el mes de mayo los 23 y 17 sectores perdieron noventa enlaces y a causa de la falta de puntos de apoyo los guerrilleros se vieron obligados a robar entre abril y mayo de 1948. Las deserciones que habían sido puntuales antes de la llegada del general Pizarro se volvieron habituales. Incluso jefes de batallón como “Cinctorrá” se marcharon y con él el “Conill de Cinctorres”, el enlace de máxima confianza de Ángel Fuertes “Antonio”, el jefe de la AGLA. Asimismo, la mayoría del batallón de “Cinctorrá” se marchó y la misma tendencia se produjo en las otras compañías del 23 sector. Para cortar de raíz el desánimo e imponer orden en la Agrupación, se llegó a ejecutar a guerrilleros acusados de difundir ideas derrotistas. Un total de veintiún guerrilleros de la AGLA murieron en estas purgas (Sánchez Cervelló 429).

A comienzos de 1949, los sectores 17 y 23 de la AGLA, los más importantes en cuanto a número de guerrilleros y enlaces, apenas tenían colaboradores: el 23 ocho guerrilleros y el 17 veintisiete. Aunque la Agrupación aún contaba con noventa y nueve hombres, era el comienzo del fin de la AGLA pues las incorporaciones de personas autóctonas o venidas de Francia ya no podían cubrir las bajas producidas por deserciones o enfrentamientos con las fuerzas públicas. Al hacerse evidente el fracaso, el PCE culpa a los guerrilleros por no apoyarse en la población, pero realmente el Partido había favorecido la acción militar sobre la política. Esto empieza a cambiar, por lo menos superficialmente, a partir de febrero de 1949. Carrillo señaló su deseo de fomentar la vía política sobre la militar. No obstante, aunque hubo un cambio de nomenclatura, “en la

práctica el funcionamiento de la Agrupación no sufrió variaciones” (Sánchez Cervelló 333).⁹⁹

La nueva táctica hizo que algunos guerrilleros buscaran el camino del exilio, pero otros, o no quisieron dejar las armas considerando esta opción una traición a sus compañeros caídos y la ideología que habían compartido o, consideraban la opción de seguir actuando como menos peligrosa que la marcha a Francia. Los grupos de dos jefes de batallón del 17 sector, Manuel Pérez “Rubio” y Francisco Serrano “Francisco”, desobedecieron las órdenes y volvieron a actuar, al igual que algunas partidas de los sectores 11 y 23. La negativa de parte del 23 sector fue casi unánime. En este momento quedaban siete guerrilleros en el sector y todos salvo “La Pastora”¹⁰⁰ llevaban mucho tiempo en la montaña y no querían traicionar la lucha que se inició en 1936.

A partir de la primavera de 1951, cuando la AGLA tenía 57 miembros, el PCE reconoce que la Agrupación ya no era viable y que estaba perdiendo el control de la misma. A mediados de este año se empezó a evacuar a los guerrilleros en grupos pequeños. Remedios Montero “Celia”, quien inicialmente abastecía la guerrilla y luego se vio obligada a incorporarse a ella, volvió de Francia para evacuar a sus compañeros. Con el primer grupo no hubo problemas, pero el segundo tuvo varios contratiempos incluyendo la traición del guía de Esperanza Martínez “Sole”, otra guerrillera. Éste la entregó a la policía y reveló la ruta del grupo de Remedios. Todos fueron detenidos. La otra evacuación en la primavera de 1952 también tuvo complicaciones. Al final veintisiete hombres, incluyendo a Florián García “Grande” (jefe del 11 sector), Manuel P.

⁹⁹ El Estado Mayor de la AGLA pasó a llamarse el Comité Regional del PCE de Levante y Aragón y los sectores se llegaron a nombrar Comités de Grupo con un secretario general, uno de organización y otro de agitación y propaganda.

¹⁰⁰ Esta figura ha alcanzado el estatus de leyenda a través de la novela de Villar Raso, *La pastora: el maqui hermafrodita* (1978).

Pérez “Rubio” (jefe del 17 sector) y José María Galán “José María” (jefe del Comité Regional), emprendieron una marcha sin comida, sin dinero y sin guías que duró 35 noches (Sánchez Cervelló 384-85).¹⁰¹

La lucha armada en otras zonas rurales también escribía sus últimas páginas. Tras un último intento de solucionar las diferencias con los comunistas en enero de 1947, Fernández Villanueva y sus compañeros cambiaron de objetivos y exploraron la posibilidad de marchar al extranjero, un plan que encontró apoyo entre los socialistas del exilio y los asturianos y fechó la disolución de la Federación de Guerrillas de León-Galicia. Mientras los socialistas y anarquistas se encaminaban al exilio o planificaban su salida a finales de 1948, Girón y sus hombres decidieron integrarse al Ejército Guerrillero de Galicia aunque se mantuvieron en León, y en particular, en la zona conocida como La Cabrera que aparece retratada en *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*. No obstante, en abril de 1949, la 2ª Agrupación (a la que Girón y sus seguidores se habían integrado) fue aniquilada y las agrupaciones de Orense y Pontevedra fueron desarticuladas ese mismo año también. Así sólo quedaban las de Lugo y La Coruña, aunque la primera fue seriamente debilitada en junio de 1949 y no volvió a recuperarse. Igualmente, los guerrilleros de La Coruña, tras un golpe asestado a finales de octubre del mismo año, continuaron en su empeño, pero sin el mismo protagonismo en la lucha antifranquista.

Una excepción a esta tendencia disolutoria fue la resistencia en ciertas partes de Andalucía. Cuando José Muñoz Lozano “Roberto” se puso al frente de la Agrupación Granada-Málaga, la resistencia de esta zona vivió su apogeo en un momento que significaba la muerte para otras organizaciones. Aunque el carisma de este líder le ayudó

¹⁰¹ Según un informe de Doroteo Ibáñez, normalmente hacía falta diez días de marcha para llegar desde Francia hasta la Agrupación (Sánchez Cervelló 216-17).

a reavivar la Agrupación haciendo que pasara de unos veinticinco resistentes a casi ciento cincuenta, Serrano señala varios aspectos cuestionables de la misma que incluyen la pérdida de contacto con Francia (325) y el problema de la disciplina puesto que “no todos los hombres del monte podían considerarse convencidos militantes antifranquistas” (278). En diciembre de 1951 una emboscada tendida por el mismo jefe convertido en confidente, a cambio de su vida no respetada, acabó con la Agrupación. Asimismo, en la provincia de Cádiz y la frontera de Málaga, la Agrupación de Guerrilleros Fermín Galán nació en febrero de 1949. No obstante, la única agrupación encabezada por un libertario, Bernabé López Calle “Comandante Abril”, perdió a su jefe el 30 de diciembre del mismo año y a finales de 1950 los últimos integrantes de la resistencia armada gaditana y rondeña encontraron la muerte.

El único foco urbano activo, Barcelona, también empieza a decaer a partir de 1949. Aunque el gobierno desencadena una ola de represión tras cada acción deteniendo a líderes y miembros de las diferentes organizaciones del Movimiento Libertario, el mes de octubre de este año se mostró particularmente dañino para la resistencia anarquista. En ese mes varios resistentes mueren acribillados en las calles y otras decenas fueron detenidos.¹⁰² Otra indicación de que la llama resistente se apagaba era el hecho de que algunos guerrilleros urbanos actuaban cada vez más ajenos a la organización libertaria e incluso contra la voluntad de los comités. Cuando Facerías volvió a entrar en España a comienzos de septiembre de 1951, actuaba completamente al margen de la organización del exilio. En febrero de 1952, algunos de los resistentes detenidos en 1949 fueron

¹⁰² El hecho de que los resistentes actuaran con otros “grupos”, denominación más teórica que real según Téllez Solá, y que éstos compartieran enlaces y puntos de apoyo tuvo la mala consecuencia de desencadenar una serie de amplias redadas y caídas cuando se producía una detención.

juzgados. De las nueve condenas a muerte, cinco fueron ejecutadas.¹⁰³ La dificultad de mantener la lucha clandestina se hace cada vez más evidente pues en junio de 1953, el decimonoveno Comité Nacional de la CNT cae y los resistentes más conocidos poco a poco desaparecen. Facerías muere en agosto de 1957 seguido por “Quico” en marzo de 1960 y Ramón Vila “Caraquemada” en agosto de 1963.

Un último aspecto de la guerrilla que precisa atención es la tergiversación del papel de la mujer en la resistencia. A pesar de la importancia de sus contribuciones como puntos de apoyos, enlaces y guerrilleras, los historiadores franquistas y los escritores y directores que se hacen eco de la versión oficial han dibujado a las mujeres antifascistas como prostitutas, lascivas o meros objetos sexuales.¹⁰⁴ En un caso, dos familias que habían servido a los guerrilleros como puntos de apoyo se vieron en la necesidad de unirse a sus camaradas en el monte tras ser descubiertos por la Guardia Civil. Nicolás Martínez se incorporó a la guerrilla junto con sus tres hijas Esperanza, Amadora y Angelita y Eustaquio Montero con sus hijos Remedios y Fernando. Según uno de los primeros historiadores de los maquis, el teniente coronel de la Guardia Civil Francisco Aguado Sánchez, la presencia de las mujeres en el monte hizo que “[e]l hambre sexual se desat[ara] con toda su violencia. El desgraciado “Enrique” [Nicolás Martínez] vio cómo sus hijas, una vez tras otra, eran tratadas sin el menor miramiento para saciar a los forajidos” (*El maquis en España: su historia* 390).

Aunque algunas obras, incluyendo *Juan Caballero*, *La voz dormida* y *El laberinto del fauno*, defienden el papel de la mujer en la lucha clandestina, las voces de las protagonistas del episodio que se acaba de citar tendrían que esperar muchos años para

¹⁰³ Varios de los fusilados, incluyendo a José Pérez Pedrero “Tragapanes”, Pedro Adrover Font “El Yayo”, y posiblemente a Jorge Pons Argilés, aparecen como personajes en *Habla mi conciencia*.

¹⁰⁴ La caracterización de la sexualidad de los hombres es igualmente denigrante.

escucharse. En su autobiografía publicada en 2004, la guerrillera Remedios Montero niega que hubiera relaciones amorosas entre los camaradas en el monte. Es más, su testimonio en otro texto muestra cómo las fuerzas del régimen intentaban obligarles a confesar su estado de peón sexual de los maquis: “Nos hemos llevado palos, en la cárcel, a diestro y siniestro, porque querían hacernos ver que habíamos ido allí solamente para ser el juguete de ellos y para entretenimiento de ellos... Por más palos que nos han dado, jamás, jamás han conseguido que en los expedientes conste eso” (Vidal Castaño 104).

Para terminar este resumen de la historia de la resistencia y dar pie a los siguientes capítulos, se ofrecerán algunas cifras que dibujan la envergadura de la lucha clandestina. Según fuentes oficiales, la resistencia antifascista “produjo 953 asesinatos, 5.963 atracos, 8.269 actos delictivos. Murieron 2.173 bandoleros [. . .]; fueron capturados 467, se entregaron 546 y fueron detenidos 2.374. Se registraron entre los bandoleros y la Guardia Civil 1.826 choques armados; y las fuerzas del orden detuvieron a 19.444 cómplices” (Aguado Sánchez 13). A partir de esta cita cuyos términos muestran la perspectiva de la dictadura y su historia oficial, se aprecia cómo los textos manifiestan la impresión que sus escritores tienen de los resistentes y, a su vez, influyen en la memoria colectiva que los lectores se forman a partir de estas imágenes. La representación de resistentes y fuerzas del régimen constituirá un aspecto de interés primordial en los capítulos tres, cuatro, cinco y seis. Por lo tanto, esta introducción histórica provee un punto de comparación para considerar las obras que dibujan una visión sesgada de la lucha. También sirve para apreciar el momento de la lucha retratado en las obras y el efecto que tiene en la caracterización de la resistencia. Finalmente, facilita el

reconocimiento en la literatura y el cine de algunos casos en que guerrilleros reales se convierten en personajes.

Capítulo 3. La memoria y la literatura de la guerrilla (1936-1975)

Si bien Platón decía que el texto escrito es el olvido,¹⁰⁵ es precisamente lo que permite apreciar en este capítulo sobre la literatura y en el siguiente sobre el cine la evolución de la memoria colectiva respecto al tema de la resistencia.¹⁰⁶ Según Juanjo Igartua y Dario Paez, la memoria colectiva no sólo existe en los individuos, sino también en los artefactos culturales (81).¹⁰⁷ Aprovechando su análisis de los períodos típicos en la producción artística en torno a los acontecimientos colectivos, se intentará mostrar que existen varias etapas en el desarrollo de las obras literarias y cinematográficas. Éstas reflejan diferentes memorias y sujetos con el poder de su transmisión.

Las desviaciones de las ya comentadas pautas de Igartua y Paez se deben a la historia particular de la resistencia antifascista española. La evolución de esta narrativa se inicia con un período de evidente empatía militante. No obstante, entre 1936 y 1950 salen a la luz escasas obras ya que poco después del término de la guerra en 1939 emerge un silencio en el interior ante el desarrollo de las organizaciones guerrilleras, el apogeo del movimiento armado entre 1944 y 1947 y la incomodidad del tema para los autores adictos al nuevo régimen. Los escritores afines a la República, por su parte, no podían publicar dentro de la península textos favorables a los grupos contrarios al fascismo.¹⁰⁸ Cuando la actividad guerrillera decae, varias novelas aparecen para establecer la versión oficial. También dentro de esta segunda etapa (1951-1975) surgen las voces republicanas desde el exilio. Aunque la transición a la democracia pone fin a la época franquista, los

¹⁰⁵ Ver el mito de Theuth en *Fedro* 275a.

¹⁰⁶ En los capítulos cinco y seis se comentarán las obras cinematográficas que retratan la lucha clandestina. Aunque el análisis del cine está separado de la crítica de la literatura, se resaltarán las conexiones y las diferencias entre los géneros.

¹⁰⁷ Asimismo, la concepción de Nora de los lugares de memoria también incluye obras artísticas como novelas.

¹⁰⁸ Debido a la falta de material para analizar durante este silencio, incluyo en la primera etapa estos años junto a los de la guerra.

autores no aprovechan su libertad. La producción en la primera década tras la muerte del dictador muestra que la recuperación del silencio impuesto durante tantos años no puede ocurrir en un abrir y cerrar de ojos. Tras esta fase amnésica (1976-1984), la producción aumenta en el cuarto período (1985-1996) y muchas de las narraciones vuelven a centrarse plenamente en la resistencia en vez de limitarla a apariencias o usarla como un trasfondo que produzca intriga. Finalmente, el período más reciente (1997-2006) muestra dos vertientes principales entre los artistas (tanto los cineastas como los escritores): los que se acercan a la resistencia siguiendo el estilo común hasta este momento y otros que buscan nuevas vías, como la metaficción, la fantasía o la parodia, para representar esta historia antes retratada.

En cada período, se analizará el estilo de las obras y cómo caracterizan a las fuerzas represoras, a los resistentes y la lucha guerrillera. La manera en que los personajes son dibujados incluye el uso de determinados términos comentados en el primer capítulo, descripciones de los aspectos físicos de los personajes y de sus modos de comportamiento y la sugerencia de una inspiración política o de la falta de ella. Los apéndices A (Cronología de obras literarias) y C (Clasificación de obras literarias) ayudan a visualizar estas etapas de forma más escueta al considerar el análisis de ellas.

Primera etapa: los años de la guerra y el silencio de la primera posguerra

La sublevación del ejército el 17 de julio de 1936 acarrió una contienda fratricida que duró tres años. Antes del final de guerra se publicaron unas cincuenta novelas sobre la contienda (Bertrand de Muñoz 14). Una de ellas, *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros* (1938) de José Herrera Petere, retrata la primera etapa del desarrollo de la

resistencia antifascista.¹⁰⁹ El estilo narrativo de Petere contribuye a comunicar la urgencia de la situación de Bohemundo, el cual escapa de su pueblo y anda huido hasta lograr incorporarse al ejército republicano. El lector avanza rápidamente sobre los párrafos breves y capta una idea del protagonista y su entorno mediante oraciones que lo bombardean con imágenes respunteadas de gerundios: “Un hombre, tropezando y babeando, corriendo, gateando, cayéndose y levantándose, con las rodillas sangrantes, la cabeza alta” (Petere 29).¹¹⁰

Los guerrilleros de Extremadura (1937) también retrata los inicios de la resistencia. El autor, que se escuda tras un probable seudónimo, Lázaro, explica en el prólogo que “[h]an sido escritas estas narraciones para los soldados del Ejército del Pueblo. Más concretamente: para ser recitadas en los teatrillos de los campamentos con el gruñido de las ametralladoras y el silbar de los obuses como telón de fondo” (3). Su comentario no sólo revela que la guerra sigue en marcha, sino que también apunta a su deseo de que el texto sirva para mantener inhiesta la bandera de los combatientes. Asimismo, la brevedad del relato (55 páginas), los dibujos y el estilo sencillo y realista subrayan su pertenencia a la literatura popular.

Otra novela sobre la guerra irregular, *For Whom the Bell Tolls* (1940), nació de la imaginación de Ernest Hemingway que en 1937 viajó a España para cubrir la lucha fratricida para la North American Newspaper Alliance (NANA). El ritmo de esta novela difiere bastante de las obras de Petere y Lázaro pues la narración se desvía de la acción principal mediante *flashbacks* y el monólogo interior del protagonista, Robert Jordan, un norteamericano que con la ayuda de unos resistentes realiza un sabotaje para el ejército

¹⁰⁹ Aunque Bertrand de Muñoz no incluye *Cumbres de Extremadura* en su artículo “Literatura de la guerra civil”, sí aparece en la bibliografía al final de *Suplementos Anthropolos*.

¹¹⁰ Cito de la primera edición.

republicano. Aunque el texto es quizás el más largo de las obras literarias analizadas en este estudio, el tiempo de la narración sólo capta tres días. A pesar de que el autor se había implicado en la causa republicana, la obra no resulta maniqueísta pues, como se verá abajo, narra atrocidades en ambas retaguardias. No obstante, es preciso señalar que las historias de represión llevadas a cabo por descontrolados en la zona republicana, a semejanza del sangriento episodio de la novela, servían al régimen como propaganda para justificar la sublevación militar.¹¹¹

Sin embargo, la novela de Petere, que fue publicada en el Madrid republicano, resulta muy tendenciosa por varias razones incluyendo los dibujos que aparecen en la primera edición. Éstos contienen símbolos que se pueden identificar fácilmente con la ideología comunista como la estrella, la hoz y el montillo. De manera similar, los dos prefacios que aparecen en la edición de 1938 también resaltan que la novela es favorable al bando republicano.¹¹² El primero, “¡La Virgen!”, describe un “tren militar, de campesinos voluntarios” de muchos lugares que van deseosos¹¹³ de defender la libertad que han conocido desde 1931 (Petere 6). Esta sección parece una arenga que serviría para animar a más personas a alistarse para defender la República. El segundo prefacio se llama “Del lugar” y ensalza a las personas que luchan contra el fascismo sugiriendo que los “héroes vestidos de pana, con gorras grises” son nuevas encarnaciones de los héroes medievales, Amadís, Lanzarote y Tristán (12). Asimismo, ante éstas se resalta la superioridad de la conducta de una madre española al enfrentarse con los aviones

¹¹¹ Como señala Francisco Espinosa, en julio de 1938 Franco estimó la “represión roja” en 470.000 asesinados (143). Esta cifra se vio drásticamente reducida en la Causa General, “el gran proceso abierto en abril de 1940 contra la República y su supuesta rebelión militar” (142). Aunque ésta dio el resultado de 85.940 víctimas, “este número había sido hinchado para no dar un disgusto excesivo al Caudillo” (155). Según Espinosa, ciertas víctimas fueron contadas dos veces: en su lugar de nacimiento y el lugar de su muerte.

¹¹² En la versión de 1986 se eliminan el primer prefacio y los dibujos.

¹¹³ Esta descripción del ánimo de los soldados se basa en las canciones entonadas por ellos.

italianos que realizan su “gran bombardeo nocturno” (11). La imagen de una madre desarmada protegiendo a su familia contra unos aviones inalcanzables inspira al lector virtual a considerarla como muy valiente.

Las descripciones de los personajes también dejan claro desde qué bando escribe el autor. La fuerza física de Bohemundo, un huido que logra burlar el control de los sublevados, pasar a territorio republicano, e incorporarse al Batallón de Servicios Especiales, aparece como sobrehumana, casi animalizada. Al narrador no le basta con describir de manera insistente el tamaño y la potencia del cuerpo de Bohemundo,¹¹⁴ sino que dibuja su fuerza como desbordante con la imagen de sus venas que apenas pueden contener la sangre: “sus venas parecía [sic] que iban a reventar como acequias subterráneas en tiempo de tormenta” (20). No obstante, la fuerza física se contrasta con la dulzura e inocencia de su persona: “aparentemente tenía el alma azul pálida, como un niño incapaz de meterse con nadie” (33). Pero esa bondad no resta de sus cualidades heroicas como las de un animal pues el narrador omnisciente lo considera “valiente y listo como un oso viejo” (28).

Con respecto a la representación de los militares sublevados y personas afines, ésta es muy limitada. Sus cortas intervenciones parecen servir para mostrar la astucia de Bohemundo o mencionar las cualidades negativas de los fascistas o falangistas y sus ideologías. Al describir a un terrateniente llamado “El Chupador”, por ejemplo, el narrador explica que “es habitual también en él la explotación, la usura y la delación” (222). En cuanto a la astucia de Bohemundo, éste escapa varias veces en la primera

¹¹⁴ Algunos ejemplos de las descripciones del tamaño y fuerza de Bohemundo incluyen los siguientes: “labios gordos” (24), “enorme membrudo cuerpo” (33), “tenía las manos enormes, tostadas y cubiertas de vello cobrizo” (33). El adjetivo “tostadas” es indicativo del tiempo que Bohemundo pasaba trabajando bajo el sol, y por lo tanto, evocaría la fuerza adquirida al realizar estos trabajos físicos. De manera similar, el pelo en las manos del protagonista resalta su masculinidad.

cumbre del control de los sublevados.¹¹⁵ Mientras huye hacia la zona republicana, encuentra a un telegrafista fascista que demanda saber qué hace allí. Bohemundo lo distrae y lo mata. En otro momento vuelve a escapar tras engañar a los criados de un aristócrata afín a la sublevación. Debido a que estas apariciones son insuficientes para retratar a las personas que apoyaban el “Movimiento”, su caracterización surge más bien a través de lo que otros personajes comentan sobre ellas.

En la primera cumbre hay varias observaciones sobre las represalias que ocurrían durante la guerra. Al andar huido, Bohemundo se topa con un hombre que hace referencia a los paseos o asesinatos clandestinos. Éste le explica que cuando un sargento fascista viene a su pueblo, se lleva a cinco o seis personas. Su propio hijo fue víctima de esta violencia de la retaguardia. La vida de Bohemundo también corre peligro pues sabe que si cae en manos de las tropas rebeldes, lo matarán. Al tiempo que estas represalias facilitan una caracterización negativa de las personas afines al “Alzamiento”, dibujan una imagen relativamente favorable de los resistentes pues apuntan a su necesidad de huir al monte para sobrevivir, lo cual desmiente la imagen que los novelistas profascistas creaban de ellos y que se comentará en la siguiente sección. La correspondencia directa entre el avance de los militares sublevados y la formación de grupos de resistencia se aprecia cuando Bohemundo se encuentra con unos guerrilleros de Extremadura pues uno menciona que cuando cayó Badajoz, unas doscientas personas se juntaron en partidas en la sierra.

Otros aspectos que retratan a los resistentes positivamente incluyen indicaciones sobre su organización y conducta. Cuando Bohemundo llega a la zona republicana, ingresa en el Batallón de Servicios Especiales y se compromete a someterse a su

¹¹⁵ La novela está dividida en cuatro “cumbres” o partes.

disciplina. El vocabulario usado para describirlos, como “guerrilleros”,¹¹⁶ resalta su aspecto militar, mientras que la descripción de Bohemundo como “huido” al pasar de la zona fascista a territorio republicano subraya su necesidad de evitar represalias. Los miembros de este grupo hostigan a las tropas fascistas atacando objetivos militares como fábricas de explosivos y trenes que transportan a soldados italianos. Un último aspecto que crea una imagen favorable de la guerrilla es el esfuerzo que algunos de sus miembros ponían para enseñar a sus compañeros a leer y escribir.

En *Los guerrilleros de Extremadura* los resistentes son retratados favorablemente, pero no se llega al extremo visto en la novela de Petere. Su imagen es la del David bíblico que se enfrenta a Goliat, en este caso, los sublevados con su ventaja numérica y armamentística. Su persecución por razones socio-políticas se resalta varias veces y se menciona su organización militar y su “disciplina de hierro” (Lázaro 46). Su oposición al levantamiento militar también se deja claro ya que sabotean un tren lleno de hombres y de material de guerra italiano, eligen a fascistas ricos para sus requisas y fusilan a uno que cae en sus manos.

Los fascistas, en cambio, aparecen bajo una luz muy negativa. Aunque antes de la llegada de las tropas sublevadas un tribunal popular dictó sentencias de muerte para los terratenientes que habían colaborado en la rebelión fascista, estas muertes “se cobraron el ciento por uno: más de seiscientos campesinos y campesinas fueron fusilados sin formación de causa a la entrada de los facciosos” en Talavera la Real (11). El general

¹¹⁶ En *Cumbres de Extremadura*, hasta el terrateniente “El Chupador”, una persona afín al levantamiento militar, usa el término “guerrillero” para referirse a los resistentes. Esta forma en el habla de las personas favorables al levantamiento militar y la dictadura de Franco contrasta con las obras posteriores donde se usan palabras como “bandoleros”. Al excluir los vocablos que dibujan a los resistentes como criminales, los guerrilleros sólo son retratados de manera favorable, lo cual tendría un efecto correspondiente en la memoria que el lector virtual se forma de la resistencia.

Queipo de Llano se dibuja como borracho y Agustín Ramos, un sargento de la Guardia Civil de Albuquerque, como un lobo salvaje. Hay muchas referencias al fusilamiento de “rojos” y las humillaciones a sus hijos. Algunos casos destacan la crueldad de Ramos. En una ocasión no permite que se entierre a una mujer fusilada y, en otro, manda pasear la cabeza de un huido muerto por el pueblo de éste. Otras visiones de los fascistas los dibujan como sádicos pues el hombre que los republicanos fusilan disfrutaba viendo “los cráneos agujereados, las pecheras de las camisas teñidas de rojo de los corazones, las caras morenas retorcidas con una mueca suprema de dolor” (25). De manera similar, se alude a la cobardía de los sublevados. Tras un enfrentamiento, la gente comenta cómo “los requetés han huido como liebres; los falangistas han tirao¹¹⁷ las armas para correr más ligeros; los del tricornio aullaban de rabia y de dolor” (24).

La caracterización de la sexualidad de ambos bandos es otro factor que influye sobre su imagen. Según el narrador, Ramos está casado con hijos, pero “se acostaba con una loba sucia y desgredada que odiaba a los trabajadores. ¿De qué burdel la sacaría” (29). En otro instante se vuelve a retratar a los militares sublevados negativamente ya que éstos amenazan violar a algunas mujeres y las llaman “golfas” y “putas”. La descripción de los resistentes, en cambio, los dibuja como respetuosos con las mujeres. En un momento se menciona la “mirada fraternal” de los guerrilleros y, en otro, uno de ellos resalta la necesidad de “cuidarlas como el espejo en que hemos de mirarnos” (22).

A diferencia de *Cumbres de Extremadura*, los personajes de *Los guerrilleros de Extremadura* muestran una preferencia por unos vocablos u otros según su bando. Mientras que los sublevados utilizan “bandidos”, “bandoleros” o “salteadores marxistas” para referirse a los que huyen ante su avance, los resistentes y las personas afines a su

¹¹⁷ En varios instantes se imita el habla extremeño.

lucha emplean voces más favorables como “guerrilleros” o “guerrilleros ‘rojos’”.¹¹⁸ Para referirse a los sublevados, los resistentes usan insultos como “cabrones”, “cobardes”, “cochinos”. El narrador, por su parte, usa “guerrilleros”, “guerrilla” y “fugitivo”, lo cual destaca nuevamente que el tono de la novela es favorable a la resistencia.

En *For Whom the Bell Tolls* el papel de los sublevados es igualmente limitado y su caracterización también surge a través de los comentarios de otros personajes. Las historias de represalias que varios guerrilleros cuentan crean una imagen desfavorable de las personas afines al levantamiento, pero la obra no resulta tendenciosa pues incluye otra que muestra a los fascistas como víctimas de la violencia en la retaguardia republicana. Pilar, una guerrillera, explica la sangrienta reacción al levantamiento militar en su pueblo. Después de atacar el cuartel de la Guardia Civil, Pablo, el líder de la partida que ayuda a Robert, ejecuta a los cuatro guardias que se rinden. Luego, meten a todos los fascistas en el ayuntamiento y les obligan a salir uno por uno. Los matan a palos y los arrojan por un precipicio. A pesar de que Pilar promete contarle a Robert lo que ocurrió cuando los fascistas tomaron el pueblo, esta parte nunca se llega a narrar.

No obstante, las historias de algunos guerrilleros retratan la otra cara de la moneda y plasman la huida al monte como una necesidad y, en muchos casos, como la única forma de evitar las represalias. Esta representación del inicio de la resistencia dibuja a los huidos y guerrilleros más favorablemente pues contrarresta la idea facilitada en las novelas favorables al régimen de que los emboscados eran unos delincuentes en busca de riqueza. Joaquín, un miembro de la partida de “El Sordo”, menciona que los

¹¹⁸ Tras explicar en el prólogo que “todo el pueblo español en armas contra el fascismo fué motejado desdeñosamente con un color: ¡rojo!”, el autor reivindica este color como símbolo positivo al señalar que rojas “eran las cruces de los Comuneros de Castilla; rojos los pendones de los agermanados de Valencia” (3).

fascistas fusilaron a sus padres y otros parientes. También a su hermana por no decirles el paradero de su esposo que había huido al monte. Asimismo, el pelo corto de María, una chica que los guerrilleros rescatan de un tren sabotado, facilita su relato a Robert de cómo los fascistas le raparon al cero y la violaron en la oficina de su padre, un alcalde afín a la República, después de matar a sus padres.

Otro aspecto que crea una imagen relativamente positiva de los luchadores clandestinos es la indicación de que las partidas hostigan militarmente a las fuerzas enemigas, volando trenes, puentes y atacando destacamentos fascistas. Las partidas de Pablo y “el Sordo” colaboran con Robert Jordan que recibe sus órdenes del Servicio de Inteligencia Militar, pero mantienen su independencia del ejército republicano. Aparte de esta ayuda, el uso de términos como guerrilleros para calificar a los resistentes resalta su participación en la contienda mediante tácticas de guerra irregular. En varios instantes los guerrilleros comentan explícitamente su apoyo a la República, aunque Pablo no esté a favor de sabotear el puente pues se da cuenta de que si realizan una acción tan cerca de donde viven, los fascistas los cazarán a muerte. Su oposición al sabotaje le lleva a abandonar al grupo y tirar algunos de los materiales de Robert al río, pero regresa con varios hombres para atacar a los destacamentos fascistas mientras el norteamericano se encarga del puente. No obstante, su carácter traicionero se vuelve a apreciar cuando mata a estos hombres para tener suficientes caballos para que su gente huya después del sabotaje. En la novela Pablo comenta que habrá muchos caballos incluso para los bultos, pero en la película se indica que los caballos no hacían falta, lo cual agrava su acción y lo degrada aún más moralmente ante la inutilidad de esas muertes y su falta de remordimiento.

Con respecto a Robert, ciertas acciones suyas, como la eliminación de su compañero Kaskin, parecen arrojar una sombra sobre su moral incluso si éste deseaba morir para no caer en manos de sus enemigos. Asimismo, si bien es cierto que desde el principio de la novela se señala la valentía y abnegación del americano, también es preciso apreciar que Robert no se destaca tanto como el héroe de la versión cinematográfica. A pesar de que al final de la novela se vuelve a subrayar la abnegación de Robert pues debido a una herida no puede huir y mientras espera su muerte, cubre la retirada de la partida de Pablo –sacrificio final para el éxito de la operación–, se desarrollan más las difíciles y peligrosas acciones que otros guerrilleros también emprenden para que el sabotaje sea un éxito.¹¹⁹ La novela también pone a los miembros de las partidas al par de Robert dibujándolos más como guerrilleros que huidos mediante el vocabulario y la mención de sus sabotajes anteriores que hostigan a las tropas rebeldes. Asimismo, en la obra de Hemingway no existen algunos de los comentarios que caracterizan a los resistentes como ladrones en la película.

El tratamiento de la sexualidad de los personajes es otro aspecto que los autores usan –en ciertos casos, como en las novelas afines al régimen, es más obvio que otros– para crear una imagen desfavorable de un bando o de otro. En el caso de *For Whom the Bell Tolls*, la violación de María refleja negativamente a los fascistas. La relación entre Robert y María, en cambio, sugiere amor y respeto. Después de su primera noche con María, Robert piensa que ahora no le quedan más que “two nights to love, honor and cherish [her]” (Hemingway 168). Aunque Robert sólo pasa tres días con la partida de Pablo, la pareja a veces usa las palabras “esposo” o “mujer” para referirse al otro. La

¹¹⁹ En un caso, un guerrillero tiene que atravesar territorio enemigo para llevar un mensaje a los mandos republicanos. En otro, la partida de “el Sordo” roba caballos para que ellos y el grupo de Pablo tengan suficientes durante la huida, pero las huellas de los caballos delatan su ubicación y el grupo es eliminado.

disposición de María de dejar que la relación se desarrolle tan rápidamente se debe en gran parte al hecho de que Pilar la ha convencido de que su unión con Robert sería una forma de deshacer el mal que otros le hicieron. Si bien Robert admite que ha estado con otras mujeres, su seriedad frente a sus misiones no parece cuestionable pues cuando el general Golz le pregunta al principio de la novela si tiene mujeres en las zonas donde actúa, Robert responde que no tiene tiempo para ellas. A pesar de que empieza una relación amorosa con María, aquélla no interfiere con su misión ni se ve como negativa.

Después de *For Whom the Bell Tolls*, la resistencia se convierte en un tema demasiado controvertido como para ser el sujeto de un discurso durante más de una década. Un año después de la publicación de *Cumbres de Extremadura* Franco da por concluida la contienda, pero los resistentes al nuevo régimen permanecen escondidos en los montes y las ciudades. Al tiempo, Franco consolida su poder aunque su dictadura no sea muy estable ante la posibilidad de que los Aliados pudieran derrocarlo tras acabar con los otros dictadores fascistas de Europa, por lo que la persecución de los resistentes es más débil en los primeros años de la posguerra. A su vez, la retirada de los embajadores y el cierre de la frontera franco-española entre 1946 y 1948 marcaron un momento muy inestable. Estos años se corresponden con el apogeo de la resistencia. Así que, incluso si los escritores adictos al régimen tenían el poder para publicar sobre la resistencia, ninguno se atrevía a hacerlo ya que no se sabía cómo terminaría la situación. En cuanto a los escritores que apoyaban a la República, éstos, a partir de 1939, se vieron obligados a callarse o exiliarse.

Segunda etapa: la versión oficial y las visiones del exilio

Durante los años de la segunda etapa (1951-1975), el Estado franquista consolidó su poder y pasó de establecer su legitimidad en la victoria a sustentarla en la lucha internacional contra el Comunismo.¹²⁰ A este efecto, Franco firmó un tratado con los Estados Unidos en 1953. Si bien la mayoría de la represión había terminado, no hay que olvidar que muchos españoles seguían en la cárcel o en el exilio. La imposición de la censura y la depuración laboral de las personas no adictas al régimen explican el continuado silencio de los republicanos dentro de la península. Aunque algunas obras parecen tener un punto de vista ambiguo, a partir de la Ley de Prensa de 1966, una de éstas se vuelve a publicar con una voz más favorable a los guerrilleros antifranquistas.

En la presente etapa se considerarán las novelas que nacieron de la pluma de escritores afines al nuevo régimen y las obras que desde el exilio ofrecieron una versión contraria a ésta. Para apreciar mejor las características de cada tendencia, las obras serán analizadas en tres grupos diferentes. Además de los dos ya mencionados, hay un tercer grupo cuyas obras soslayan una clara preferencia por uno de los dos bandos.

Según Carmen Moreno-Nuño, la representación literaria de los maquis durante el régimen franquista mostraba dos paradigmas: los bandoleros y los “valerosos ‘héroes’

¹²⁰ Así pues, no es de sorprender que esta ideología se convierta en blanco principal de la propaganda del régimen. Como señala Ricoeur, la ideología

advient précisément dans la brèche entre la requête de légitimité qui émane d'un système d'autorité et notre réponse en termes de croyance. L'idéologie *ajouterait* une sorte de plus-value à notre croyance spontanée, grâce à quoi celle-ci pourrait satisfaire aux requêtes de l'autorité. À ce stade, la fonction de l'idéologie serait de combler le fossé de crédibilité que creusent tous les systèmes d'autorité. (*La mémoire, l'histoire, l'oubli* 101, énfasis original)

Ricoeur también apunta a la relación entre narrativa e ideología: “C’est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l’occasion et les moyens d’une stratégie rusée qui consiste d’emblée en une stratégie de l’oubli autant que la remémoration” (103). “Mais”, sigue Ricoeur, “c’est au niveau où l’idéologie opère comme discours justificatif du pouvoir, de la domination, que se trouvent mobilisées les ressources de manipulation qu’offre le récit. La domination, on l’a compris, ne se limite pas à la contrainte physique. Même le tyran a besoin d’un rhéteur, d’un sophiste, pour donner un relais de parole à son entreprise de séduction et d’intimidation” (103-04).

altruistas”, según si el escritor favorecía el régimen franquista o pertenecía a “una oposición militante y exaltada” que escribía desde el exilio (355). Si bien es cierto que la primera clasificación es acertada debido al maniqueísmo y aspecto propagandístico de las obras profascistas, la segunda no está tan bien fundamentada. De las tres novelas que menciona para apoyar esta clasificación, una es anterior al establecimiento de la dictadura. *Cumbres de Extremadura*, como ya se ha dicho, fue publicada en una Madrid que llevaba dos años repeliendo el avance fascista y, por lo tanto, no es sorprendente que la obra exalte el valor y el heroísmo de los guerrilleros republicanos. Aunque las otras dos sí son de la época franquista, el carácter heroico otorgado a algunos de los resistentes en *Juan Caballero*, como se observará al analizar el tercer grupo de este período, es una excepción a la imagen que se suele dar del resistente en las obras ajenas a la historia oficial. En cuanto a la última novela que menciona, en mi opinión, *Este tiempo amargo* no convierte a sus personajes en héroes.

Narraciones de la versión oficial

Al decaer la actividad guerrillera a unos niveles casi inapreciables, los escritores fascistas se sienten cómodos representando lo que para ellos fue el triunfo del régimen franquista sobre los “bandoleros”. La primera novela que da voz a la memoria de los vencedores es *La ciudad perdida* (1951) de Mercedes Fórmica. Esta obra que relata el secuestro de una mujer rica en Madrid es adaptada al cine cuatro años más tarde. La novela siguiente, *La sierra en llamas* (1953) de Ángel Ruiz Ayúcar, retrata a un guardia civil que se infiltra en una partida y se inmola para que el Cuerpo pueda acabar con ella. El mismo año se edita la novela de Darío Fernández Flórez, *Frontera* (1953), que dibuja

la vida decadente de los españoles que viven exiliados en Francia. Aunque algunos de los protagonistas participaron en el maquis, la mención de la resistencia es apenas apreciable. En 1955, Manuel Arce publica *Testamento en la montaña* que narra en primera persona el secuestro de un indiano. Poco después, sale la novela de Emilio Romero, *La paz empieza nunca* (1957), que en lo que toca a la resistencia repite la trama de *La sierra en llamas*.¹²¹ Otra obra del mismo escritor, *Todos morían en “Casa Manchada”* (1969), transmite la historia de una serie de muertes violentas que sufren varias generaciones de amos de una casa en Cuenca. La apariencia efímera de los guerrilleros en esta novela señala que la resistencia deja de ser un tema que interesa a los escritores afines a la dictadura. *El mundo de Juan Lobón* (1967) de Luis Berenguer también limita el papel de los resistentes a una apariencia fugaz pues el hilo principal de la novela es la vida de un cazador furtivo. La última novela que claramente sale de la pluma de un adicto al régimen es la de Oscar Muñiz, *El ladrido* (1969), que retrata a dos “bandoleros”, Mauro y “el Valiente”, cuyo único propósito es sobrevivir.

Estas novelas tienen varios aspectos en común que incluyen su estilo realista. Igual que las obras del período anterior, estos relatos, salvo *La paz empieza nunca* y *Testamento en la montaña*, son presentados por un narrador omnisciente en tercera persona. Con la excepción de *La ciudad perdida*, no se observan los *flashbacks* que se vieron en *For Whom the Bell Tolls* y que serán muy frecuentes en *Réquiem por un campesino español*. Incluso en las obras de 1969, no se aprecia el estilo más barroco que empezó a ser común en las narrativas que criticaban al régimen fascista a partir de la publicación de *Tiempo de silencio* (1961). Frente al realismo social asociado con los

¹²¹ Según Naharro Calderón, Emilio Romero (1917-2003) se distinguió como periodista y director del diario oficial *Pueblo*.

escritores vencidos que durante los años cincuenta deseaban que sus obras ayudaran a cambiar la sociedad, el realismo de los novelistas fascistas sirve para justificar y mantener el *status quo*. Sus relatos se hacen eco de la versión oficial de la guerra, caracterizada como un mal necesario e inevitable para salvar la nación y del conflicto entre los resistentes y los defensores del nuevo régimen, dibujando a los primeros como criminales comunes y a los últimos como héroes sacrificados. Aunque todas las narraciones de este grupo retratan un fragmento de la historia de España, la resistencia, la obra que más parece una novela histórica según las ideas de György Lukács¹²² es *La paz empieza nunca* pues se inicia con la llegada del protagonista, López, a Madrid en la aurora de la República. Los acontecimientos reales, como la quema de iglesias, son entrelazados con los hilos de ficción que corresponden con la vida personal de López. Tras sus peripecias en la guerra civil y como miembro de la División Azul, prosigue la lucha nuevamente en España. Su última misión lo lleva a infiltrarse en una partida para desarticular a los grupos en el norte de la península. Esta parte del relato también está basada en hechos reales que serán comentadas con más detalle abajo.

Otros aspectos que estas novelas tienen en común incluyen una división maniqueísta entre la caracterización heroica de las fuerzas públicas y la representación de los resistentes como criminales comunes y personas lascivas, traicioneras o crueles. Este tratamiento de la guerrilla la dibuja como carente de inspiración ideológica y justifica su exterminación y los métodos usados para realizarla aunque se evite cualquier referencia a prácticas como la tortura o se represente de manera favorable la represión. Estos ejemplos muestran cómo los escritores afines al régimen se hacen eco de la propaganda franquista,

¹²² Véase *La novela histórica* de György Lukács.

y sus obras ayudan a reforzar la versión oficial sobre la historia de los maquis en la memoria de los lectores.

Aparte del claro seguimiento de la versión oficial, estas novelas parecen tendenciosas por otra razón. La adhesión de los autores al régimen fascista es incuestionable pues no sólo no ocultan su preferencia por el bando vencedor, sino que en muchos casos la resaltan. El ejemplo más obvio es el de *La paz empieza nunca* que se abre con un comentario sin título de Ángel Ganivet: la historia de un hombre en el Polo Norte que tiró a uno de sus hijos a los lobos para poder escapar con los demás.¹²³ Ganivet propone que “España debe hacer como aquel padre salvaje y amantísimo” y declara que “en presencia de la ruina espiritual de España, [. . .] hay que arrojar aunque sean un millón de españoles a los lobos, si no queremos arrojarnos todos a los puercos” (Romero s. pág.). Esta propuesta se trata como una acción que aún no ha ocurrido, pero la cifra intenta justificar la lucha fratricida como un mal necesario pues coincide con la cifra de muertos de la guerra civil manejadas por los historiadores franquistas.¹²⁴ La conexión entre el número de muertos y la guerra civil resulta más claro en el prólogo de Romero que retoma la proposición de sacrificar una parte en aras del bien del todo: “Más de un millón de muertos caben en esta historia. Exactamente, el millón de españoles echados a los lobos” (13).¹²⁵ Como su historia retrata la época de la República hasta el declive de la guerrilla, la referencia al millón de muertos parece incluir no sólo a las bajas ocurridas

¹²³ Procede de *Idearium español: el porvenir de España* (1897). Otras novelas que muestran la indudable adhesión de sus autores al régimen franquista incluyen *La sierra en llamas* y *Frontera*. Al principio de su obra, Ruiz Ayúcar coloca una “advertencia” que subraya su deseo de captar “el espíritu de heroísmo y sacrificio que caracteriza a la Guardia Civil española” (s. pág.).

¹²⁴ En 1961, José María Gironella publicaba *Un millón de muertos*, segunda parte de su controvertida trilogía que se completaba con *Los cipreses creen en Dios* (1953) y *Ha estallado la paz* (1966).

¹²⁵ Estos comentarios recuerdan también las ideas del mismo dictador. Como señala Espinosa, cuando Jay Allen le insinuó a Franco que “para llevar a cabo sus objetivos tendría que matar a medio España, Franco no dud[ó] en afirmar: ‘Sé perfectamente el costo’” (212).

durante la guerra, sino también a las víctimas de las represalias fascistas de la posguerra. Por lo tanto, la inclusión de estos comentarios permite reconocer que el autor apoya al régimen dictatorial puesto que se hace eco del discurso fascista de que la guerra civil fue un mal necesario para salvar la nación del caos enfermizo que las tendencias izquierdistas sembraban y propagaban. Así pues, la contienda y la represión de posguerra son justificadas como una sangría imprescindible para curar a España de su “ruina espiritual”.

Además de las advertencias y los otros comentarios tendenciosos, casi todas las obras ponen mucho énfasis en la destrucción masiva y definitiva de la resistencia. Los autores que apoyan la dictadura narran el conflicto de la guerra irregular como un enfrentamiento armado entre las fuerzas represoras (principalmente la Guardia Civil) y los “bandoleros” y dibujan el fin de la resistencia como la victoria absoluta del régimen franquista. El desenlace de la novela de Ruiz Ayúcar retrata la inmolación de Manolo Carmena para que sus compañeros de la Guardia Civil puedan acabar con la partida en la que se infiltró. De esta manera, la versión oficial que los escritores fascistas ayudan a establecer con sus relatos atribuye el declive de los resistentes exclusivamente a las operaciones de las fuerzas represivas y deja de lado los otros factores imprescindibles para entender su desmoronamiento como la represión ejercida sobre los resistentes y sus parientes y la decisión del PCE en 1948 de poner fin a la actividad armada.

Un ejemplo de cómo estas obras obvian el uso de métodos violentos para acabar con las guerrillas se observa en *La sierra en llamas*. Manolo Carmena, un guardia civil, convence a Perico, un republicano conocido suyo, que le ayude a infiltrarse en una partida apuntando a que las actividades de los “bandoleros” son ajenas a cualquier ideología política y, por lo tanto, no constituyen más que actos criminales. En vez de

mencionar el uso de tortura para hacer que los guerrilleros confiesen detalles sobre sus camaradas, Carmena dibuja a los resistentes como gente traicionera que siempre está dispuesta a vender a sus compañeros para salvar su propia piel. Le dice a Perico que

si fueran unos idealistas sabrían morir como tales antes que traicionar a sus compañeros. Sin embargo, a esta gente, después de años en la sierra, se les consigue apresar, se les propone trabajar a nuestro servicio, y ni uno, fíjate bien, ni uno dice que no [. . .] la mayoría, con el deseo de hacer méritos que mitiguen su futura condena, se dedican como sabuesos a la caza del antiguo camarada. (Ruiz Ayúcar 41)

Este comentario es una grosera tergiversación de la historia pues no sólo soslaya el uso de la tortura y la ley de fugas para eliminar a resistentes e intimidar a otros para que colaborasen, sino que también niega que los resistentes y hasta sus parientes murieran torturados antes de delatar a sus compañeros.

En otros casos se menciona la represión disminuyéndola o defendiéndola.¹²⁶ En *Todos morían en “Casa Manchada”* el narrador explica que “la guerra civil estaba muy reciente, [y] la represión a cargo de los vencedores había sido importante en función de las grandes matanzas de la guerra” (Romero 125). Aunque el comentario sugiere que las represalias de posguerra habían sido abundantes, destaca su necesidad como respuesta a las acciones llevadas a cabo en la retaguardia republicana. Se vuelve a justificar dichas

¹²⁶ En *La paz empieza nunca* la represión se dibuja como mínima y se evitan los acontecimientos violentos: “Las cárceles en aquella fecha ya habían recibido, y ya habían lanzado a la calle, a casi toda la masa de reclusos promovida por la guerra civil. [. . .] Realmente, la represión con internamiento había durado poco más de cinco años. En 1945 ya estaban saliendo a la calle los condenados a perpetua, incluyendo a los masones y a los comunistas, que era con quienes se extremaba la severidad; los de condenas inferiores hacía ya tiempo que habían salido” (Romero 336). La descripción distorsiona las condiciones en la posguerra sugiriendo que se redujeron todas las sentencias de cadena perpetua. Es más, el pasaje obvia toda mención de tortura, de las ejecuciones oficiales y las no oficiales (los “paseos”), y de otros métodos de represión que la dictadura usaba para acabar con sus enemigos.

represalias al decir que “si el general Franco se entregaba, la carnicería rebasaría en número y en espectáculo a todo lo imaginable desde los orígenes de la Humanidad” (125).

Al dejar de lado el uso de estas tácticas violentas, las novelas de este grupo crean una imagen favorable de las fuerzas franquistas y hacen que su triunfo parezca exclusivamente el fruto del sacrificio de los defensores del régimen durante un conflicto relativamente “limpio”¹²⁷ entre dos grupos armados. En *La sierra en llamas* la inmolación de Carmena permite que sus compañeros de la Guardia Civil acaben con la partida. De manera similar, la infiltración de López en una partida en *La paz empieza nunca* permite eliminar a varias guerrillas. Incluso si esta obra sólo toca el tema de los maquis en el último tercio de la novela, sigue siendo importante para solidificar la versión oficial de la historia de los maquis pues repite (aunque de manera más escueta y sin la inmolación del protagonista) la trama de *La sierra en llamas*. Esta repetición reforzaría la versión oficial en la memoria del lector virtual.

El tratamiento de las fuerzas franquistas resalta su carácter heroico y dibuja su triunfo como definitivo y drástico (en vez de paulatino). Aunque la parte de *La paz empieza nunca* que trata la resistencia antifascista española se basa en hechos reales,¹²⁸ el

¹²⁷ Incluso cuando Carmena tiene la posibilidad de matar a un miembro de su partida, no lo hace porque habría sido a sangre fría. Esta decisión subraya el honor de los guardias civiles y caracteriza la lucha entre la Benemérita y los guerrilleros como una que sólo producía muertes en el campo de batalla.

¹²⁸ Tanto en la versión novelada como en la relación que Secundino Serrano ofrece de este acontecimiento, los agentes infiltrados fueron cuatro. El infiltrado principal (López en la novela) logra hacer entrar tres más con el pretexto de conseguir tres emisoras para los maquis. “Los infiltrados conocieron durante más de un año la infraestructura de la guerrilla, incluida la red de enlaces, y además les permitieron estar en contacto permanente con los centros policiales” (Serrano, *Maquis* 266). El infiltrado principal, tal como López, se hace pasar por maquis francés y el cebo tendido es la promesa de armas. A diferencia de la novela, que indica que en sólo un lugar falla la trampa, Serrano explica que en dos lugares los guerrilleros no acudieron a la cita. Según el historiador, tres maquis fueron asesinados en la playa de Francia, de donde salía el supuesto cargamento de armas, y en dos puntos de la costa cantábrica murieron trece más. En la obra de Romero se indica que es el año 1949 (322, 344), pero según Serrano, este acontecimiento ocurrió el 27 y 28 de enero de 1948.

autor excluye los acontecimientos que ocurrieron debido a la eliminación de dieciséis maquis. Según la novela de Romero, López coordina siete lugares con los maquis de Asturias para entregarles armas. En cada lugar, salvo una excepción en que los resistentes no acuden a la cita, las fuerzas represoras matan a toda o casi toda la partida. No obstante, Serrano señala que a causa de la muerte de sus compañeros, dos docenas de hombres se echaron al monte para que no los detuvieran (*Maquis* 269). Estas adiciones a la resistencia habrían compensado la pérdida de los dieciséis guerrilleros.¹²⁹ Aunque el golpe que esta infiltración asestó a los maquis asturianos fue significativo, esta región, a diferencia de otras zonas de España, todavía mantuvo una resistencia importante y parte de los guerrilleros se rebelaron contra la orden del PCE dada en octubre de 1948 de cesar las actividades armadas y convertirse en agentes políticos. La omisión de estos acontecimientos en la novela refuerza la versión oficial de que la muerte del movimiento guerrillero se debió únicamente a una victoria policial.

La representación de las fuerzas gubernamentales como ganadores permite que los novelistas de este grupo atribuyan la gloria de la victoria a dichas fuerzas y dibujen a estos personajes como héroes. No obstante, esta representación sin matices resulta maniqueísta pues estos hombres se retratan de manera incuestionable como los buenos de la historia. Asimismo, el desarrollo de los personajes que se opusieron al bando vencedor es igual de tendencioso. El reconocimiento de una división entre el bien y el mal y la necesidad de sacar un mensaje de las narraciones se resalta en el prólogo de *Frontera*, ya

¹²⁹ Era común que los enlaces y puntos de apoyo –temiendo que toda la red hubiera sido descubierta– se echaran al monte cuando un maquis –u otro miembro de la resistencia que podría delatarlo– caía preso o muerto. Sintiéndose comprometidos por su vínculo con la resistencia, veían su incorporación a los maquis como la única forma de evitar la represión.

que Fernández Flórez hace un juicio moral sobre el comportamiento de sus personajes y apunta a la existencia de un fin moralizante:

Líbreme Dios de meterme en juicios que no me corresponden sobre la conducta de mis personajes, aunque la de algunos de ellos deje mucho que desear. Pero creo que esta auténtica ilustración de unas formas de vida que entrego a mis lectores, resulta siempre moralizadora, porque la verdad moraliza siempre por sí sola. (10)

Desde la “advertencia” al principio de la novela de Ruiz Ayúcar, el “espíritu de heroísmo y sacrificio” de la Guardia Civil queda señalado y la inmolación del protagonista subraya estas características (s. pág.). En *La paz empieza nunca*, sin embargo, la heroicidad del protagonista no es tan dramática. López se expone a varias situaciones peligrosas, pero no pierde su vida. Aunque sea uno de cuatro infiltrados en la red de los resistentes asturianos, se intenta minimizar el papel de los otros tres para que el protagonista resulte más heroico. López comenta la actividad de estos tres de manera que no parezcan muy activos: “Están en Madrid. [. . .] me consta que ellos no estarán inactivos. Si pueden, harán algo” (Romero 349). De este comentario se entendería que de momento los otros infiltrados no están realizando ninguna actividad significativa y en cuanto al futuro, cualquier acción de su parte parece una mera posibilidad. Es más, la referencia a que harán “algo” parece tenue en comparación con las acciones que López realiza: escapa de la cárcel con un maquis, llega hasta Asturias con éste, y convive con la partida durante un año. Durante todo este tiempo, López podría ser eliminado por los guerrilleros si descubren que es espía o morir en un enfrentamiento con las fuerzas del régimen. Además de estos riesgos, López podría caer antes las balas de los maquis si

alguna de las emboscadas (las trampas tendidas mediante la promesa de la entrega de armas) produjera un tiroteo.

El relato de Romero también acentúa el carácter heroico del protagonista pues López y un compañero suyo, Perico Mencía, son los únicos que disparan contra los guerrilleros durante las emboscadas. Aunque un conductor y otro hombre los acompañan, éstos permanecen inactivos y son eliminados en la versión cinematográfica. No obstante, el texto de Felipe Matarranz, un guerrillero y enlace de Asturias, dibuja la situación al revés, dando la ventaja numérica a los guardias civiles: “Salieron aquellos heroicos guerrilleros en fila india, pero el camión y los alrededores del lugar estaban llenos de asesinos y, apenas se acercaron al camión, cayeron ametrallados” (283). Tras esta comparación de las dos representaciones, se aprecia mejor que la novela aumenta la valentía y el carácter heroico de las fuerzas del régimen pues dibuja la situación de López como más arriesgada.

El carácter heroico de López también se desarrolla volviendo a las concepciones clásicas pues el protagonista está marcado con un signo. Según le explica Mencía, “tú y yo, y doscientos mil más, hemos nacido con este signo en nuestra frente, y así nos estaremos hasta el final” (330). De manera similar, López se describe como un héroe épico fiel al destino ya ha escrito. Al comentar su sacrificio, el personaje se compara con don Quijote, símbolo de un héroe que se enfrenta con obstáculos imposibles y enmienda el mal hecho por otros: “Luchaba conmigo mismo, contra el Quijote que llevaba dentro, contra la inexorabilidad de un destino que me obligaba permanentemente a entregar mi vida a las causas de mi Patria, sin ninguna obligación, pero con una fuerza rara, extraña, que me seducía y dominaba” (333). El protagonista, cansado tras siete años de lucha y

deseoso de volver con su familia, se resiste contra su naturaleza quijotesca, pero su instinto gana y acepta la proposición de infiltrarse en una partida.¹³⁰

En fuerte contraste con la supuestamente ejemplar ofensiva llevada a cabo por las fuerzas represoras bondadosas, la lucha guerrillera se dibuja como carente de inspiración ideológica caracterizando a sus integrantes como criminales comunes que violan y atracan. Se observa esta imagen denigrante en la descripción que López ofrece de las partidas en *La paz empieza nunca*: “[éstas] eran reinos de taifas, y ni uno solo se preocupaba de estar en regla con la teoría” (Romero 380). De manera similar, la imagen negativa de la resistencia es obvia desde el principio de *El ladrido*. Según el narrador, los “lobos”, símbolo de los guerrilleros,¹³¹ “bajarán de los abruptos puertos para saciar el hambre devorando cuanto en las caserías del valle puedan hallar como botín de sus correrías” (Muñiz 7). El término botín evoca la imagen de pillaje y se asocia con la satisfacción de los placeres bajos: “Luego, en Francia, su refugio, los inviernos transcurrieron placenteros, teniendo Mauro a su alcance cuanto podía desear: mujeres, juego, licores... todo lo que sus elementales necesidades demandaban, proporcionado por el botín conseguido en estío” (35).

En los pocos casos en que se menciona la influencia de ideología izquierdista en la resistencia, ésta es desvirtuada inmediatamente. López, por ejemplo, asocia a los comunistas con personas que son criminales desde su nacimiento: “Algunos individuos eran criminales natos, y cualquier tipo de sociedad, incluyendo la sociedad comunista”

¹³⁰ En *El ladrido* y *Todos morían en “Casa Manchada”* el papel insignificante de las fuerzas del régimen probablemente se debe a las dos décadas que separan estos relatos del fin de la guerrilla. La necesidad de proclamar la victoria del régimen y de caracterizar a las fuerzas franquistas de manera heroica ya no está tan fuerte.

¹³¹ En *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* (1964) se compara a los maquis con lobos. Pero este animal se establecerá como símbolo preferido de los resistentes en la novela de Julio Llamazares, *Luna de lobos* (1985). Para más sobre el simbolismo de esta novela, véase la tesis de Grande-González.

(Romero, *La paz empieza nunca* 395-96). Otra descripción reitera varias de estas mismas concepciones de los resistentes:

Los que estaban en el monte, huidos desde la guerra, habían perdido toda norma y toda orientación política, y operaban como fieras acorraladas, sin otro norte que robar, vengarse y defender su piel. Posteriormente, fueron incrementadas estas partidas por gentes, que, en general, no acudían por motivos idealistas, sino porque eran perseguidos por delitos comunes o tenían dificultades para vivir, hasta en ocasiones eran ciudadanos neutros y hasta individuos de las fuerzas de orden público que querían prosperar económicamente, y se echaban al robo disfrazados de comunistas. (358)

Según expresa López, ni en sus albores ni posteriormente podía la lucha guerrillera pretender inspirarse en una ideología política.¹³² En otro momento se rebaja a un ajuste de cuentas, mientras que las fuerzas represoras aparecen como agentes conciliadores. Según López, “a esa gente hay que integrarla en la vida española quitando de sus conciencias el ajuste de cuentas” (399).

La idea de integrar a los maquis en la vida española contrasta con la necesidad de eliminar la enfermedad causada por los “rojos” y sanar o salvar la nación que se subraya en otras partes de *La paz empieza nunca*. En una conversación entre López y Mencía, el protagonista intuye que éste quiere que “liquide” a los guerrilleros. Mencía le explica que “quieren que te pongas al frente de un grupo que va a llevar a cabo una *operación de*

¹³² A su vez, su comentario obvia por qué estas personas se convirtieron en huidos. Así pues, se aprecia nuevamente cómo se evita un reconocimiento de las represalias que las fuerzas fascistas llevaron a cabo contra las personas que no apoyaban la sublevación.

limpieza de maquis en Asturias” (329, énfasis mío).¹³³ Pensando cómo se podría acabar con los resistentes, López opina que “la única manera de *exterminar* a aquella gente era urdiendo una treta superior” (381, énfasis mío). Hablar de matar a un grupo de personas como de una “operación de limpieza”, sitúa a los guerrilleros como gente enfermiza, sugiere que es imposible una cura, y que su eliminación total es la única opción. Estos términos también sugieren que la trampa tendida implicó la muerte definitiva de los maquis.

La tendencia a representar a los “rojos” como indeseables otros que contaminan y rompen la unidad de la sociedad española se entiende mejor al considerar las ideas de Ricoeur y LaCapra. Según Ricoeur, la segunda causa de la fragilidad de la identidad se debe a “la confrontation avec autrui, ressentie comme un menace” (*La mémoire, l’histoire, l’oubli* 99). La confrontación entre la España “nacional” y los “rojos” produce para aquélla una ansiedad basada en su percepción de la destrucción de uno de los pilares de su identidad: la unidad nacional. Una manera clave para despejar esta ansiedad es

to locate a particular or specific thing that could be feared and thus enable one to find ways of eliminating or mastering that fear. The conversion of absence into loss gives anxiety an identifiable object – the lost object – and generates the hope that anxiety may be eliminated or overcome. By contrast, the anxiety attendant upon absence may never be entirely eliminated or overcome but must be lived with in various ways. It allows for only limited control that is never absolutely assured; any cure would be deceptive. Avoidance of this anxiety is one basis for the typical projection

¹³³ La novela de Romero usa itálicas para el término maquis. He representado esta palabra con letra normal en todas las citas de este texto puesto que las itálicas podrían confundir al lector sobre los ejemplos que estoy intentando ofrecer.

of blame for a putative loss onto identifiable others, thereby inviting the generation of scapegoating or sacrificial scenarios. In converting absence into loss, one assumes that there was (or at least could be) some original unity, wholeness, security, or identity that others have ruined, polluted, or contaminated and thus made “us” lose. Therefore, to regain it one must somehow get rid of or eliminate those others – or perhaps that sinful other in oneself (LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* 57-58).

Así pues, el bando franquista convierte la ausencia percibida de la unidad nacional en una pérdida. Al inculpar a los republicanos de esta pérdida y exterminarlos, intentan eliminar esta amenaza a su identidad y recuperar el objeto perdido.

Otra caracterización de la resistencia que se hace eco de la historia oficial es que aquélla nunca representó una amenaza significativa. El poder que los maquis asturianos encarnaban queda reducido con el siguiente comentario de López tras la realización del golpe: “Atrás quedaba la ingente pesadilla del maquis, rota en pedazos, deshecha a tiros durante *una hora larga*, en una operación . . .” (408, énfasis mío). Esta descripción de los hechos hace que la eliminación de los guerrilleros parezca una sola operación que duró nada más que una hora, y por lo tanto, la imagen que el lector virtual se forma en su memoria es la de una resistencia insignificante que nunca podría haber derrocado al dictador.¹³⁴

¹³⁴ En *El ladrido* se repite esta imagen de la resistencia, pero de manera más convincente pues ahora se pone en boca de los resistentes. Mauro luchó en el bando republicano durante la guerra y luego, formó parte de una partida que participó en la invasión del Valle de Arán. En ésta había cerca de cien hombres, pero según él, “la mayoría carecía de la necesaria experiencia montaraz, aunque muchos alardeaban de sus presuntas hazañas en la Resistencia francesa. ‘Pero una cosa fue la Resistencia’, pensaba despectivamente Mauro, ‘y otra lo ‘nuestro’, en las montañas de Asturias’” (Muñiz 32). El hecho de que Mauro menosprecie y sospeche de la experiencia de estos hombres –como indica la frase “presuntas hazañas”– y les tache luego como “estos mierdas” hace que el lector virtual concluya que los propios resistentes, y en particular los mejor entrenados, nunca pensaban que su lucha tendría éxito.

Vinculada con la idea de que la resistencia fue una amenaza insignificante está la imagen de la lucha como un esfuerzo perdido de antemano. Refiriéndose a Mauro y “el Valiente”, el narrador comenta que “en España los cañones quedaron mudos tiempo atrás. Únicamente en el monte, ellos, y otros pocos como ellos, proseguían por su cuenta una campaña perdida” (85). En otro momento se reitera esta idea de la resistencia como “una guerra que ya habían perdido” (Muñiz 59).

Cuando la continuación de la lucha no se denigra mediante la sugerencia del enriquecimiento de unos delincuentes, se difama por la alusión a que sirve para satisfacer el ego de los guerrilleros, su obsesión personal, o para preservar sus vidas. Esta representación vuelve a caracterizar a la resistencia como una lucha apolítica y apunta a que se trata de un esfuerzo individualizado. En *Todos morían en “Casa Manchada”*, los pensamientos de Álvaro, el amo de “Casa Manchada”, sugieren que el famoso guerrillero “el Campesino” sigue luchando para satisfacer su orgullo personal pues ya no cree que la victoria sea posible. La caracterización de la resistencia como una caduca pugna individual se aprecia nuevamente en *La paz empieza nunca* pues Carazo, el líder de la partida donde López se infiltra, “defendía solamente su vida. Esperaba las armas exclusivamente para prolongar aquélla” (Romero 383). El hecho de que el jefe de la partida no piense en la sobrevivencia de sus hombres sino en proteger su propia vida hace que la resistencia parezca una lucha individualizada. Además, la sugerencia de que Carazo quiere prolongar su vida alude a la cercanía irremediable de la muerte. Al expresar que Carazo sólo se preocupa por su vida, se induce al lector virtual a pensar que el jefe de la partida tampoco defiende una ideología ni incluso con armas. Así pues, la lucha parece apolítica, individual e inútil.

Aunque en las obras de períodos posteriores la indicación de que un guerrillero también luchó en la guerra civil o en la Resistencia francesa suele causar una impresión favorable de los resistentes que se oponían al fascismo en España, parece lo contrario en el caso de *El ladrido*. A pesar de que la determinación de Mauro de luchar primero en el bando republicano y luego como partícipe en la invasión del Valle de Arán parece motivado por creencias ideológicas, se intenta disminuir la importancia de la motivación política y destacar la obsesión del individuo dibujando así la resistencia como un esfuerzo individualizado y apolítico. Numerosas referencias sugieren que Mauro participa en la lucha antifascista debido a una obsesión personal: “La Guardia Civil... Es una lucha *casi personal* empeñada desde muchos años atrás. Comenzó en el treinta y seis, cuando él llegó a Gijón con la columna de Carrocera, el jefe anarquista” (12, puntos suspensivos originales; énfasis mío). En otra ocasión el narrador indica que “han transcurrido años, muchos años, pero durante todos ellos, la Guardia Civil ha continuado siendo su *personal enemigo*” (13, énfasis mío).

Anteriormente se señalaron algunos casos en los que se menciona la inspiración ideológica de los resistentes aunque casi de inmediato se les desacredita caracterizándolos como criminales. En otras ocasiones, se evoca la influencia política, pero sólo para mostrar la división o para presentar sus objetivos de manera ambigua. En *Todos morían en “Casa Manchada”*, esta división desprestigia la lucha armada y la vuelve a retratar como una amenaza poco significativa. “El Campesino” le dice a Álvaro que mientras luchaba de frente contra los fascistas, tenía que proteger su espalda de otros comunistas. El jefe intenta hacerle callar pidiéndole que no cuente “a estos fascistas nuestros trapos sucios”, pero el guerrillero insiste en que todos los españoles tienen que

saberlo (214). La división interna y, por lo tanto, la ineficacia de la lucha también se plasman describiendo los propósitos de la resistencia de la manera más confusa pues se indica que “el Campesino” ha vuelto a España para “acabar con Franco, con Liste,¹³⁵ con Modesto y la Pasionaria” (219). La indicación de que el guerrillero lucha contra el dictador y destacados líderes izquierdistas confunde la motivación política de la resistencia y sugiere que la lucha es ineficaz y, por lo tanto, incapaz de producir la victoria.

En algunos otros casos, las novelas de este grupo reconocen la motivación política de los resistentes, pero ésta se atribuye a la ingenuidad de los personajes. En *La sierra en llamas*, el único maquis que muestra fundamento ideológico cambia de bando al final de la novela. Esta modificación se representa como la salvación de un joven que tenía buenas intenciones proyectadas sobre el camino equivocado. Se vuelve a observar en *La paz empieza nunca* que los miembros de la resistencia se dibujan en dos extremos: o criminales comunes que sólo buscan prosperar económicamente o personas ingenuas que luchan por un ideal pero cuya inocencia les ha impedido reconocer cuál es el “buen camino”: “Verás; tú sabes de sobra lo del maquis” Mencía le dice a López (Romero 328). “Están entrando por Francia a manadas y los de aquí se animan. Unos, *ingenuos o grandiosos, están en ellas por su ideal*, pero la mayoría son los rivales de siempre que ven en la simpática vestidura de guerrilleros o partisanos, una buena ocasión, aunque arriesgada, de hacer una operación económica...” (Ibíd., puntos suspensivos originales; énfasis mío). Así pues, en estos ejemplos se aprecia otra manera en que cualquier imagen positiva de los guerrilleros se suplanta por otra que les resta el favor del lector virtual de manera que éste se forma una idea negativa de la resistencia en su memoria.

¹³⁵ La novela imita el acento extremeño. Se refiere a Enrique Líster, un destacado militar comunista.

Cuando los resistentes no se caracterizan como ingenuos idealistas, suelen ser representados como gente traicionera. Anteriormente se comentó un caso de *La sierra en llamas* en el que Carmena subraya en su conversación con Perico que los resistentes no son más que delincuentes que se delatan entre sí. Según el guardia civil, todos los maquis que su Cuerpo ha apresado colaboran con las fuerzas del régimen y ayudan a detener a sus ex compañeros. Si estos argumentos no son suficientes para convencer a Perico, la oferta de ayuda, por parte de Carmena, para exiliarse le resulta irresistible. Perico traiciona a sus compañeros en el monte y ayuda a Carmena a infiltrarse en una partida. Así pues, este personaje subraya que los “rojos” sólo pueden ser gente traicionera.¹³⁶

Otra manera en que se desacredita la resistencia es la representación de los maquis como hombres lascivos o, peor incluso, como violadores. En *El ladrido*, “el Valiente” y Mauro roban durante el verano para emborracharse y acostarse con prostitutas en Francia o Andorra en el invierno. En las múltiples descripciones de Francia, la vida de ambos se retrata como una orgía continua: “En Francia [Mauro] no trabaja, vive de las rentas, entregado a los placeres proporcionados por el botín de la campaña. Francia, la de las noches despreocupadas, noches de embriaguez y de lujuria, prostitutas, licores...” (25). Tras sugerir que Mauro y “el Valiente” son hombres lascivos, el relato los presenta como violadores pues aquél fuerza a Luz, la hija de la familia a la que obliga a hospedarles mientras “el Valiente” se recupera.

¹³⁶ En *El ladrido* toda la lucha asociada con la izquierda desde la guerra civil hasta la resistencia es dibujada como contaminada por la traición. El narrador describe el abandono sufrido por los soldados republicanos por parte de sus mandos a la caída del frente asturiano de la siguiente manera: “los ‘mandamases’ tan sólo pensaron en huir, dejando atrás a sus hombres; [. . .] Para facilitar la fuga, los muy traidores hicieron sonar las sirenas difundiendo la alarma de un supuesto ataque aéreo” (59). La lucha de los maquis también se dibuja infectada por la traición pues los guías que ayudan a la partida de Mauro a invadir el Valle de Arán entregan a los resistentes a la Guardia Civil.

La probabilidad de que la representación negativa de la sexualidad de los maquis sirva al fin de desacreditar a la resistencia parece más obvia en *La sierra en llamas*. En el primer capítulo, la partida de “el Tuerto” atraca una casa y da una arenga indicando que lo confiscado sirve para ayudar al “Ejército de la República”. No obstante, su deseo de gozar de la hija del dueño parece superar su motivación política.¹³⁷ Tras decirle al padre de la familia que queda encargado de repartir la propaganda que le ha dado, “el Tuerto” le insta a procurar que su hija esté en casa la próxima vez. Aunque la novela de Ruiz Ayúcar se abre con este intento de violación fracasado, esta partida abusa de una mujer en el segundo capítulo.

Resulta interesante observar que el correlato de los varones lascivos y resistentes son mujeres a las que en aquella época se habría tachado como poco morales. Las asociadas a los movimientos izquierdistas o las hijas de familias cuya fidelidad al régimen es cuestionable son representadas como prostitutas o mujeres fáciles en las obras escritas por autores afines al régimen de Franco. En *El ladrido* Luz mantiene relaciones sexuales con su novio.¹³⁸ Mauro se entera y decide aprovecharse de la joven. Aunque la violación le provoca repugnancia, poco después Luz seduce a “el Valiente”. El narrador indica que Luz está acostumbrada a “sentir sobre su piel la ardiente comezón de las miradas codiciosas de los hombres” (Muñiz 124). Es precisamente el desinterés que “el

¹³⁷ El discurso de “el Tuerto” también hace referencia a la Unión Nacional y califica a los hombres como guerrilleros. Aunque ciertas novelas de este grupo permiten que los resistentes mencionen sus vínculos político-militares y se refieran a sí mismos con términos favorables, la imagen negativa que sus acciones crean de ellos suplanta cualquier indicio positivo.

¹³⁸ Juan, el padre de Luz, empezó luchando para la República en el frente de Asturias. Caído éste, vuelve a casa y luego lucha del lado de las fuerzas rebeldes. Según el narrador, a “Juan, combatiente forzoso llamado a filas por la quinta, le daba un higo el ideal del Frente Popular y la causa de la República” (Muñiz 67). Aunque no parece estar afiliado a ningún partido de izquierdas, su adhesión al nuevo régimen también resulta cuestionable. Si bien es cierto que los “bandidos” amenazan con matar a toda la familia si les entrega a la Guardia Civil, también la codicia de Juan aumenta a lo largo de la novela. Su deseo de obtener más dinero de Mauro y “el Valiente” le convierte en su cómplice. Así pues, se desarrolla una duda en la mente del lector virtual sobre la fidelidad de Juan y su familia al régimen. Esta sospecha permite que se mezcle el papel de víctima con el de cómplice.

Valiente” le ha mostrado lo que despierta las ganas de la joven: “La excepción a esta norma sirve de acicate en ella a la avidez de hembra en celo, estimulada por la inusitada frialdad que demuestra el macho” (Ibíd.). Luz deja que su bata se abra exponiendo su cuerpo desnudo. Cuando esto da el resultado deseado, su triunfo muestra “[s]u vanidad de hembra: ahí lo tiene, ante ella, encelado, al macho que parecía resistirse” (125). La representación de las relaciones sexuales entre Luz y “el Valiente” parece más bien la descripción de un acoplamiento entre animales, lo cual muestra la perspectiva del narrador. Éste considera la escena desde de una perspectiva de superioridad moral y, por lo tanto, relata con menosprecio la actividad lasciva de la pareja. Para comprender el efecto que esta representación de la mujer izquierdista tendría sobre el lector virtual, es preciso resaltar la importancia que se otorgaba al hecho de que la mujer fuera virgen al casarse durante la época franquista.¹³⁹

El fuerte contraste entre la representación de la mujer vigente en aquella época y las acciones de Luz, quien ha tenido relaciones extramatrimoniales con tres hombres, deja claro que el autor pretende desarrollar el carácter de esta mujer de manera que sea menospreciada por sus lectores. Cualquier empatía que la violación pudiera haber inspirado al lector virtual queda anulada cuando la joven seduce a “el Valiente”. Aunque la relación entre ambos empieza como una conquista de la joven, acaba convirtiéndose en una obligación de la cual ni la objeción de sus padres la pueden proteger. Incluso, al final de la novela, Ramona, la madre de Luz, le manda seducir a Mauro. No le explica que es para que su padre pueda matar a “el Valiente”. La hija protesta, pero Ramona, refiriéndose a lo que son repetidas violaciones, –Luz nunca accedió voluntariamente a las

¹³⁹ Juan Eslava Galán señala en *Coitus interruptus* la publicación de libros que se daban a las jóvenes para convencerles de que la única forma de asegurarse de que su novio se casara con ellas era llegar virgen a la boda.

demandas de Mauro—, dice “¿Acaso no sé yo que os acostáis juntos? ¿No os he visto salir para hacer vuestras marranadas? No me vengas ahora con remilgos, porque tú no eres mas que una asquerosa puta” (204). Así pues, el narrador envuelve a Luz en un velo de ambigüedad en el que se la representa simultáneamente como víctima y cómplice.

En *La paz empieza nunca*, la caracterización de Paula, la ex novia de López, también es una mezcla de víctima y cómplice. A lo largo de la novela, el lector virtual probablemente su pondría que Paula ejerce la profesión más vieja del mundo por necesidad económica. Ciertas descripciones de Paula, en boca de López, podrían despertar la empatía del lector virtual: “Paula tenía en la cara la imagen conocida de la prostituta, una mezcla rara y horrible de la crueldad, el sufrimiento, la sensiblería y el comercio en un solo gesto” (Romero 391). No obstante, López destruye cualquier posibilidad de empatía por parte del lector virtual en la penúltima página de la novela al observar que “Perico me dijo que Mary Paz¹⁴⁰ no cobraba” (410). De este comentario, habría que entender que Paula se prostituía por gusto y parece culpable de su abominable situación.

En fuerte contraste con la imagen de las personas asociadas con la resistencia se encuentra la caracterización de la sexualidad de los adictos al régimen como inocente y feliz. Al principio de *La paz empieza nunca*, Paula y López son novios. Según Paula le explica a Concha, López “no hizo otra cosa conmigo que besarme en la boca, y esto era como un atrevimiento muy grande. Los dos temblábamos, y éramos muy felices” (352). Paula comenta su propia rectitud moral y la clara división en su vida tras hacerse comunista de la siguiente manera:

¹⁴⁰ Paula, al adoptar la doctrina comunista, cambia su nombre a Mary Paz.

Paula era una persona y Mary Paz otra. Paula era una muchacha decente, que [...] tenía muchas amigas, y después tuvo un novio, con quien seguramente se habría casado, y habría tenido hijos, y viviría, como se decía antes, en paz y en gracia de Dios... Mary Paz es una golfa, que asesinó a Paula [...] Es una asquerosa, una puerca, una golfa, que lo único que no sabe es portarse bien. Se acuesta con el que puede, ¿te enteras? Y, además, no tiene ningún inconveniente en entregar unos hombres a otros para que los encierren o los maten.... (353)¹⁴¹

Al darse cuenta del contraste entre estas dos vidas, la prostituta no puede hacer más que llorar, acción que sirve para subrayar su desgracia y su descontento.¹⁴²

Las narraciones de este grupo casi nunca cuestionan las causas de la Guerra Civil ni de la lucha de los maquis. En *El ladrido* formar parte del bando vencido se considera “mala suerte” (Muñiz 31). Se lamenta la violencia y sufrimiento que la guerra ocasionó, pero sin indagar en sus causas u otorgar responsabilidades (21). En cuanto a la resistencia armada, se menciona en *La paz empieza nunca*, que “los que estaban en el monte, huidos desde la guerra” necesitaban “defender su piel” (Romero 358). No obstante, no se indica explícitamente contra qué o quién tienen que defenderse. Hay, sin embargo, muchas referencias a la necesidad de eliminar a los maquis. Esta separación de ideas permite

¹⁴¹ La última parte de esta última cita vuelve a caracterizar a la gente de izquierdas como personas traicioneras. Aunque Paula ha adoptado la doctrina comunista, está dispuesta a colaborar con las fuerzas represivas y entregar a los suyos que están en el monte.

¹⁴² El comentario de Paula ejemplifica nuevamente la tendencia de los novelistas afines al régimen a poner en boca de los guerrilleros o de las personas que les ayudan una representación negativa de la izquierda como manera eficaz de hacer que el lector virtual se forme una idea negativa de la lucha clandestina puesto que hasta los propios resistentes tienen una mala imagen de sí mismos. Sólo un adicto al régimen llega a usar términos despectivos para describir a Paula. No obstante, la palabra *furcia* que sale de boca de Mencía es mucho más suave que los insultos que la prostituta usa para describirse a sí misma.

dibujar el esfuerzo de las fuerzas franquistas por exterminar a los guerrilleros como deseable, mientras que la necesidad de defenderse, por parte de éstos, queda olvidada.

Una excepción a la tendencia de obviar las causas aparece en *Todos morían en “Casa Manchada”*. Esta obra sugiere que Manuel Azaña fue responsable por la lucha fratricida pues “encabezó la excitación republicana frente a la España conservadora, monárquica y tradicional, y luego se llenó de náuseas por la guerra civil” (Romero 182). Este comentario retrata a Azaña como instigador de masas que luego, sentía repugnancia por las consecuencias de sus ideas. Franco, en cambio, es exculpado. A éste “le habían condenado por haber sido *protegido* por Hitler y por Mussolini” (224, énfasis mío). Este adjetivo sugiere que Franco se limitaba a defenderse, lo cual tergiversa la realidad histórica del levantamiento militar, un acto de agresión realizado por él y otros generales.¹⁴³ El cerco político internacional se caracteriza como injusto¹⁴⁴ y se llega a sugerir que esta situación favoreció la entrada de los guerrilleros en el país. Como no se menciona la existencia de grupos de resistencia que nunca salieron de España ni las incorporaciones a las guerrillas desde dentro de la península y se resalta que estos españoles lucharon en el Ejército francés, la llegada del maquis parece una invasión de semi-extranjeros.¹⁴⁵

¹⁴³ Estos comentarios coinciden con la versión oficial. Para justificar la sublevación militar, el Estado franquista criminalizaba el Frente Popular y juzgó a las personas que lucharon en defensa de la República por rebelión militar.

¹⁴⁴ Soslayando la responsabilidad del dictador, no se refiere directamente a la política bélica extranjera de Franco, sino a España y ésta se considera inocente de las acusaciones y no merecedora de la oposición mundial, pues según el narrador, no ayudó a Italia ni Alemania, lo cual arroja una sombra sobre la participación española en la Segunda Guerra Mundial en forma de la División Azul o la ayuda en materias primas como el wolframio o el abastecimiento a los submarinos nazis.

¹⁴⁵ Esta imagen de la resistencia parece una continuación de la propaganda fascista que caracterizaba a los republicanos como la “anti-España”. El hecho de que la palabra maquis viniera del francés ayuda a dibujar a los guerrilleros como ajenos a la patria y explica por qué el régimen permitió su uso en la literatura y no insistió que se usara otros términos como “bandoleros”.

La explicación del encargado de “Casa Manchada” reconoce la influencia política¹⁴⁶ en la resistencia, pero ésta queda menguada al desarrollar el episodio en que intervienen los guerrilleros. Rosa decide que su esposo muere por la maldición de la Casa Manchada, lo cual subvierte la importancia de la elección de Álvaro como secuestrado.¹⁴⁷ Frente a las “puerilidades” de su madre, que creía que la casa era un ser vivo que asesinaba a sus dueños, María subraya la asociación entre la política y la muerte de sus antepasados: “Todo lo que había ocurrido en “Casa Manchada” –se repetía– era obra de la casualidad, de las circunstancias específicas de España, un país inestable, convulso, en discordia y en guerra permanentes desde el final del reinado de don Carlos IV” (237). No obstante, su opinión considera la guerra civil como un eslabón más en la cadena de acontecimientos violentos que mantenía al país en un estado caótico desde hace un siglo y medio. Esta reflexión sobre el pasado, que se hace eco de la propaganda fascista, según la cual la guerra civil era inevitable, resta importancia a la sublevación militar. De esta forma, la novela contribuye a hacer más sólida la versión oficial que niega cualquier sentido de responsabilidad respecto a las causas de la lucha fratricida.

La práctica de censurar el material informativo era una manera eficaz de mantener al pueblo ignorante de la existencia de la guerrilla y, en las ocasiones en que se comentaban sus acciones, el uso de términos apolíticos como “bandoleros” o “terroristas”, tenía el efecto de tergiversar sus objetivos. Aunque se llega a admitir que la censura silenciaba esta guerra, se explica por el bien del pueblo español, al cual se trata

¹⁴⁶ Cuando el amo del cortijo le pregunta a Moriones, el encargado, “¿Qué es eso de los ‘maquis’?”, éste responde que “son los comunistas que vuelven al haber ganado Rusia la guerra” (124).

¹⁴⁷ Cuando el jefe de la partida llega a “Casa Manchada”, le pregunta a Álvaro si no le da vergüenza sus posesiones. El amo responde que todos están felices. El guerrillero le dice que los labradores –sabiendo que los maquis se irán– no pueden decir otra cosa. Le ponen una multa de un millón de pesetas “por explotación indebida del pueblo” (206).

como a un niño que necesita ser protegido de una información que podría perjudicarlo moral o psicológicamente. No convenía reconocer la existencia de una oposición política que recordara a los españoles su existencia al margen de la democracia.

El último aspecto por analizar de estas novelas es el uso de los términos que describen a los resistentes. En *El ladrido*, la voz del narrador omnisciente es la única que clasifica a Mauro y a “el Valiente” como “huidos” ya que ellos no se autodenominan de ninguna manera y las fuerzas represoras, cuya voz casi no se escucha, y los miembros de la familia, tampoco los clasifican. Según el narrador, Mauro es “un ‘huido’, un guerrillero, un bandido, que de cualquiera de estos modos puede llamársele” (Muñiz 31). Esta caracterización indica que no hay distinción entre estos términos. Ser guerrillero, que para los propios maquis españoles indica una persona que lucha contra un régimen ilegítimo, es sinónimo de criminal común o bandido de manera que el término pierde sus connotaciones política o militar. La misma equiparación tiene lugar al calificar al compañero de Mauro. Se explica que Luz no conoce la historia de “el Valiente”. “Sólo sabe de él lo que su apariencia revela: que es un ‘huido’, un bandolero” (47). La posibilidad de entender huido como una persona que se evade de la represión y la tortura que un gobierno totalitario emplea para subyugar a sus enemigos queda suplantada por la connotación que también define bandolero: uno que vive fuera de la ley. Mientras que la primera acepción infundiría piedad en el lector virtual pues el personaje le parecería una persona perseguida injustamente, la segunda le inclinaría a pensar que el individuo merece ser buscado, capturado y ajusticiado. La confusión entre los términos llega a ser mayor pues se usa el término guerrillero para referirse a “el Valiente” a pesar de que no se echó al monte por motivos políticos. Equiparar guerrillero con bandido o bandolero y

llamar guerrillero a una persona que no tenía pretensiones ideológicas es otra forma de desprestigiar y ocultar los motivos de la lucha clandestina.

En las otras novelas, no se observa esta equiparación de términos favorables y desfavorables a la resistencia sino una preferencia según la adhesión del hablante a un bando u otro. Los narradores de *La sierra en llamas* y *Frontera* usan términos que ofrecen una imagen negativa de los resistentes como “bandoleros” o “criminales”. De manera similar, los guardias civiles de *La sierra en llamas* y *Todos morían en “Casa Manchada”* tampoco usan palabras que sugieran una connotación política o militar. En *La paz empieza nunca*, en cambio, tanto el narrador, López, como los otros adictos al régimen usan el vocablo “maquis”. Aunque el referente es relativamente favorable a los guerrilleros, la descripción convierte el mencionado término en sinónimo de delincuentes. Lo mismo ocurre en los casos en que los resistentes se autodenominan como guerrilleros o hacen referencia a su organización (por ejemplo, las agrupaciones o la Unión Nacional) pues la imagen favorable que estas palabras podrían crear, queda destruida casi inmediatamente por una representación que desacredita a la resistencia como una lucha política.¹⁴⁸

Para los españoles que no sabían prácticamente nada sobre la guerrilla antifascista debido a la censura, la lectura de estas novelas debió resultar lo bastante elocuente como para convencerles de que la resistencia era una lucha sin sentido pues se representa como pérdida de antemano y carente de motivación política.¹⁴⁹ Las pocas veces que se menciona una organización, la ideología de la misma se mengua con los actos violentos y

¹⁴⁸ Anteriormente, se comentó el caso de *La sierra en llamas* en el que los guerrilleros parecen más interesados en violar a la hija del dueño de un cortijo que en repartir propaganda y recaudar fondos para el “Ejército de la República”.

¹⁴⁹ Nuevamente se aprecia, como ha señalado Ricoeur, que hasta los tiranos necesitan a un retórico para seducir y convencer al pueblo.

lascivos de sus miembros. Cualquier objetivo político resulta insincero o indeseable pues se asocia con criminales comunes. La división interna y la representación de la resistencia como una lucha individualizada convierten las acciones realizadas en revanchas personales. Debido a esta representación de la guerrilla, es difícil que el lector virtual que sólo conoce la versión oficial no apoye los esfuerzos del gobierno por erradicar a los “bandoleros”, unos criminales comunes que destruyen la paz del pueblo español para obtener su botín. Así pues, se puede apreciar el efecto que estas obras tenían en la formación de la memoria colectiva que los lectores construían de los resistentes y su lucha durante la época franquista.

Narraciones de voz cuestionable

Dos novelas publicadas dentro de la España de Franco que tratan el tema de la resistencia se diferencian de las novelas que se acaban de analizar, y por lo tanto, es mejor considerarlas en su propio grupo dentro de esta etapa de la evolución de la literatura. En *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* (1964) de Ramón Carnicer, el protagonista viaja por La Cabrera, la zona suroeste de la provincia de León. El nombre del narrador, Ramón, que se revela hacia el final de la novela, parece vincular el narrador al autor. Este aspecto de la novela, junto con el estilo realista de la narración y las fotografías de las personas y lugares mencionados en la obra, aumenta la verosimilitud del relato. Aunque la novela fue publicada en un momento en que la novela española mostraba cierta experimentación, el estilo de esta obra la acerca más al realismo social. Las pinceladas que describen los pueblos sin luz o agua corriente podrían haberse trazado con la esperanza mínima de que el lector virtual se despertase y tomase conciencia de las

condiciones atrasadas que aún existían en muchas partes de España. El texto también podría compararse a libros de viaje como *Camino de perfección* de Pío Baroja.

La otra, *Habla mi conciencia* (1956), publicada bajo el seudónimo de José Francisco, se presenta como una autobiografía, lo cual podría aumentar la disposición del lector virtual a creer lo que el narrador le cuenta.¹⁵⁰ En contraste con la obra anterior, que apenas toca el asunto de la resistencia, ésta se centra plenamente en la lucha guerrillera. No obstante, ambos relatos se distinguen de casi todas las novelas del grupo anterior (y de las de la primera etapa) pues en vez de usar un narrador omnisciente introducen la subjetividad de una persona. Además de este cambio, la narración de la resistencia parece haber abandonado el mundo de la ficción. Otro aspecto que diferencia estas novelas de las de los autores afines a Franco es la ambigüedad de la relación del autor frente al régimen y la lucha clandestina.

En el caso de *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, la duda se debe en parte a la poca atención que la resistencia recibe en el relato. No obstante, el texto no parece favorable al régimen pues muestra, en general, la pobreza de la gente en este ambiente rural, la falta de trabajo y recursos básicos como luz y agua, y la cicatriz que les ha quedado en la memoria debido a la violencia de los años de la guerra y posguerra. Al comparar esta novela con la película *Suspense en Comunismo* (1955), queda evidente que la representación que Carnicer hace de España se encuentra muy lejos de la imagen que el régimen y sus adláteres querían.

La novela se acerca al tema resistente tres veces y cada referencia es muy breve. La primera vez que sale el tema Ramón está en la fonda de Antonio Armesto. En un

¹⁵⁰ Cuando se reedita la novela en 1966, ciertos aspectos de su estilo y contenido cambian. Éstos serán comentados abajo.

momento los dos se quedan solos y el dueño de la fonda “vuelve a emprenderla con sus historias, ahora más misteriosas que nunca pues se refieren a los ‘huidos’, los guerrilleros que a partir de 1936 anduvieron dieciocho años a la defensiva por los montes de la Cabrera” (Carnicer 25). La caracterización de su actividad como “defensiva” se diferencia de la imagen de los maquis como agentes activos (violadores y ladrones) que producen los textos favorables al Estado franquista. La indicación de que se defendían también evoca la idea de que sufren las agresiones de otros. Si la descripción de Ramón apenas representa una defensa tibia de los guerrilleros, hay que recordar el contexto histórico en que se publicó esta novela y apreciar que mayor demostración de apoyo de los maquis no habría sido posible. Como apunta Foucault, “[o]n sait bien qu’on n’a pas le droit de tout dire, qu’on ne peut pas parler de tout dans n’importe quelle circonstance, que n’importe qui, enfin, ne peut pas parler de n’importe quoi. [. . .] Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir” (*L’ordre du discours* 11-12). Así pues, lo que esta novela calla revela tanto o más de lo que dice sobre la resistencia.

El narrador no repite al lector virtual ninguna de las “aventuras de entonces” que su anfitrión le cuenta, pero señala que la tensión llega a ser enorme y Armesto prescinde de palabras. “Hace gestos indicadores de disparos, degüellos, prisiones, fugas y ahorcamientos que se duplican fantasmalmente en la pared frontera, porque la luz eléctrica se ha estropeado y nos alumbra, puesto a mi lado una lámpara de aceite” (Carnicer 26). Este pasaje muestra la memoria traumática que el dueño de la fonda tiene de los actos violentos. El horror inefable se comunica precisamente indicando que el lenguaje deja de ser medio para expresar la realidad. Aunque no queda claro si Armesto

estaba a favor o en contra de la resistencia, si se empieza con dos de los gestos, se puede intentar una interpretación.

Los que representan prisiones y fugas sólo podrían referirse a los huidos. Si se analizan dentro de la serie, parece que “disparos” y “degüellos” son la agresión que sufrieron los que no apoyaban el levantamiento. Los republicanos que no murieron de estas formas habrían acabado en “prisiones” o fugándose. El último gesto, ahorcamientos, probablemente indica una forma de matar a los huidos que fueron capturados puesto que para ahorcar a una persona, se necesita más tiempo del que existía en las escaramuzas entre los resistentes y los elementos del régimen.¹⁵¹ Así pues, esta manera de matar correspondería con un momento en que habría mayor control sobre la población fiel a la República. Puesto que un ahorcamiento suele constituir un acto público indicativo del castigo que un criminal recibe y cuyo cuerpo sirve como escarmiento, las personas que ejecutan a alguien así necesitan pensar que son dignos de impartir una justicia pública. En los consejos de guerra, se acusaba a los resistentes de rebelión militar. Así pues, esta interpretación sugiere que la mayoría de la violencia representada por los gestos de Armesto la habría realizado el nuevo régimen y, por lo tanto, éstos son una censura de las represalias franquistas.

La segunda vez que se refiere a los resistentes Ramón está hablando con un cura al que se “llegaron a acusar de entenderse con los guerrilleros” (54). Don Manuel le explica que pasó tiempo escondido en los montes tras el asesinato de su padre. Sobre los huidos cuenta lo siguiente:

¹⁵¹ También existe la posibilidad de que los ahorcamientos correspondan a los ajusticiamientos que los huidos y guerrilleros hacían al castigar a una persona considerada traidora a la República tal como ocurre en *Juan Caballero* (1956) de Luisa Carnés.

Lo que ocurría es que si bajaban a los pueblos había que aguantarse y darles lo que necesitaban. ¿Qué iba a hacer la gente, sin armas ni tropa que la defendiera? Además, ¿qué extraño era que muchos sintieran compasión de ellos? ¡Como los lobos andaban por estas sierras! ¡Mire, todavía se ve la nieve allá arriba! Ya puede suponer lo que será esto de invierno. Y así, dieciocho años. (54)

Este pasaje termina resaltando el sufrimiento de los huidos que aguantaron la vida montañosa en la intemperie. Don Manuel no parece opinar negativamente de los huidos ni de la gente del pueblo que les daba lo que *necesitaban*. En vez de sugerir robos como las novelas del grupo anterior, este verbo resalta lo humano que son los resistentes y permite entrever que sus acciones se deben a un intento de sobrevivir y no al deseo de regocijarse con un botín. El comentario de don Manuel que indica su sorpresa ante la compasión que otras personas sentían por los huidos parece contradecir lo que las últimas oraciones sugieren: la lástima del mismo cura. También resultaría paradójico que uno que andaba huido durante un tiempo juzgara negativamente a otros que se encontraban en la misma situación. No obstante, si los comentarios de don Manuel y Ramón apenas parecen levemente a favor de los que continuaban la lucha antifascista, es preciso recordar que este libro se publicó dentro de la España franquista y dos años antes de la aprobación de la Ley de Prensa. No era posible escribir una novela desde la perspectiva de los vencidos ni mostrar abiertamente una simpatía por este bando. La existencia de la censura podría explicar también la mezcla de mensajes en la historia del cura. Exponer que fue un huido y que su padre fue asesinado alude a que él y su familia no estaban del

lado de los sublevados. Así pues, la frase que cuestiona la simpatía del pueblo hacia los huidos podría tener la intención de tranquilizar a los censores.

A pesar de que la primera referencia a los maquis podría sugerir una visión negativa de las fuerzas fascistas pues parece aludir a los actos violentos que emprendían para acabar con los resistentes, realmente es demasiado imprecisa para deducir una clara caracterización de los elementos del régimen. De manera similar, no se ofrece una imagen definida de la lucha o de los maquis. El libro tampoco considera las causas de la guerra y apenas apunta a los orígenes de la resistencia al hacer referencia a la necesidad de los huidos de defenderse escondiéndose en tierra de nadie. La carencia de estas consideraciones no sorprende si se baraja la posibilidad de que el autor implícito parezca favorable a la República, sin poder manifestar sus opiniones debido a la censura.

La otra novela que inspira duda sobre la relación del autor implícito frente al régimen y la lucha clandestina es *Habla mi conciencia* (1956). En contraste con las novelas del grupo anterior que resaltan su adhesión a Franco, este texto, que se presenta como una autobiografía de un arrepentido guerrillero anarquista, no se muestra a favor de la represión franquista ejercida contra los resistentes y, a pesar del contexto en que fue publicado, logra dibujar algunos aspectos de la lucha guerrillera que la retratan más favorablemente que las narraciones profascistas. Aunque el autor podría ser un adicto al régimen que se aprovecha del tópico (mucho más común en el cine que en la literatura) de una persona de izquierdas que se desengaña con la resistencia, varios argumentos apoyan la idea de que el autor implícito muestra rasgo de la lucha que si no está completamente conforme con la manera de actuar de los resistentes, por lo menos tiene cierta simpatía por su ideología y lucha y cuyo relato –aunque el contexto histórico le

obligue a usar descripciones desfavorables a la resistencia¹⁵²— despista a los censores franquistas sin dejar que el recuerdo de los luchadores se deslice hasta el umbral de la desmemoria.¹⁵³

Los factores que ayudan a averiguar quién podría ser el autor real de *Habla mi conciencia* incluyen el conocimiento de la resistencia que el relato evidencia y la diferencia entre las dos ediciones del texto. Éste parece conocer bien la lucha armada pues usa los nombres de resistentes reales. Algunos de ellos son famosos como los hermanos Sabater (Manuel, José y Francisco “Quico”), Marcelino Massana, Ramón Vila Capdevila “Caraquemada”, y José Luis Facerías, pero otros, como Pons, “Tragapanes”, “El Catalán”, o “El Yayo”, no son muy conocidos.¹⁵⁴ Por lo tanto, el autor real podría ser un miembro de las fuerzas represoras (como un guardia civil o un policía) que conoce los nombres de los resistentes por haber luchado contra ellos o, por lo menos, por haber tenido acceso a archivos con estos datos. Si así es, no he encontrado indicios de quién podría ser el escritor.

Otra posibilidad es que *Habla mi conciencia* hubiera sido escrito por una persona que simpatizaba con el anarquismo y hubiera estado cerca de la lucha, pero no

¹⁵² Aunque se usa la frase “golpe económico”, los términos que dibujan la resistencia negativamente, como “robo”, “atracó” o “crimen”, son mucho más comunes particularmente en la primera edición. De manera similar, se indican los nombres de los grupos clandestinos que incluyen vocablos como resistencia o guerrilleros, pero la apariencia de palabras como “bandoleros”, “atracadores” o “criminales” es muy frecuente.

¹⁵³ Como ya se indicó, los comentarios de Colmeiro sobre la diferencia entre olvido y desmemoria proponen que el acto de olvidar sugiere un proceso accidentado, pero desmemoria “implica una falta de memoria histórica voluntaria, un desconocimiento e incluso un desinterés por los años oscuros del pasado” (35).

¹⁵⁴ Según el estudio de Antonio Téllez Solá, los guerrilleros urbanos Pedro Adrover Font “El Yayo”, José Pérez Pedrero “Tragapanes”, y Jorge Pons Argilés fueron pasados por las armas el 14 de marzo de 1952 en el Campo de la Bota de Barcelona (217-20), donde luego, como señaló Naharro Calderón en “Los trenes de la memoria”, se levantó irónicamente el Forum de las culturas en 2004. Francisco Denís Díez, “Catalá”, (Francisco Donis, “El Catalán”, en la novela) era un guía que ayudó a Francisco Sabater y a José Luis Facerías a cruzar la frontera muchas veces. Tras ser detenido cerca de Gironella el 3 de junio de 1949, se suicidó absorbiendo una cápsula de cianuro (138-39).

necesariamente de acuerdo con la forma en que ésta se realizaba. En este caso, es posible que Antonio Téllez Solá y Fernando Gómez Peláez fueran los co-autores del texto. La actitud de Téllez Solá ante la resistencia, el hecho de que los dos intentaron publicar un texto que tenía un “carácter novelesco” con prácticamente el mismo pseudónimo que la novela, y la semejanza entre el entorno (la lucha anarquista en Barcelona y sus alrededores) y las personas que ambos textos (el estudio histórico de Téllez Solá¹⁵⁵ y la novela) retratan, apuntan a la posibilidad de que *Habla mi conciencia* surgió del trabajo colectivo de ambos autores. Además, la novela se publica en casi el mismo momento en que están preparando su texto pues según explica Téllez Solá, “fue en los primeros años del decenio 50 cuando, con toda ingenuidad, emprendimos la tarea de escribir la HISTORIA GENERAL de esta lucha desesperada contra el franquismo” (5).

En preparación de su proyecto común, Téllez Solá iba recogiendo material y escribiendo episodios que entregaba a su amigo Fernando Gómez Peláez que daba cohesión a la redacción. No obstante, Téllez Solá quería un libro de historia mientras que su amigo “fue partidario de darle un carácter novelesco” (9). Efectivamente, el prólogo de la primera edición de *Habla mi conciencia* presenta el texto de José Francisco como una autobiografía, pero si se obvia esta presentación –muchas veces falsa en la literatura– el texto parece más fidedigno. Aunque Téllez Solá quedó “desagradablemente sorprendido” cuando leyó el texto, consideraba que el trabajo estaba terminado y que era

¹⁵⁵ El estudio histórico de Téllez Solá, publicado por primera vez en 1972, fue el fruto de la reelaboración del texto con “carácter novelesco”. Fue precisamente este estudio sobre la guerrilla urbana lo que me descubrió que los nombres de los resistentes no bien conocidos, como “Tragapanes”, que aparecen en *Habla mi conciencia*, se basan en personas reales. Aunque el parecido entre los nombres que figuran en la novela y el estudio histórico, que tuvo como origen el texto elaborado por Téllez Solá y Gómez Peláez, sugiere que éstos podrían ser los autores de la obra de ficción, su estudio fecha la detención y ejecución de estas personas, convertidas en personajes, antes de la publicación de la primera edición de la novela, lo cual indica que la novela podría tener como autor un miembro de las fuerzas represoras pues personas que defendían el régimen dictatorial conocían la identidad de estos resistentes.

cuestión de editarlo. Firmó un contrato con un editor inglés en 1960, pero tres años más tarde éste lo canceló pues la traductora aún no había terminado su trabajo. Incluso si esta información sugiere que a la altura de 1963 todavía no había logrado publicar su libro y, por lo tanto, que *Habla mi conciencia* no es su obra, no creo que se pueda asumir que esto sea cierto pues es difícil que las razones mencionadas anteriormente sean meras coincidencias.

En cuanto al pseudónimo con el que se publica la autobiografía apócrifa, José Francisco, es casi igual al que Téllez Solá proponía para el texto elaborado con Gómez Peláez: “El libro, obra colectiva como ninguna, debía ser editado con el pseudónimo bien anodino de José Francisco Martínez o algo parecido, y con el título *España insumisa*” (10). Tras este fracaso con el editor inglés, Téllez Solá comenzó una nueva redacción que publicó en París en 1972. No obstante, el estudio histórico fue un fracaso comercial (pues sólo se vendió 350 de los 2.000 ejemplares) y no fue bien recibido ya que “en el exilio existía la opinión, bastante generalizada, de que era impropio divulgar lo que denominaban **trapos sucios**, cuando no eran ni sucios ni limpios, sino simplemente una actuación orgánica equivocada” (11, negrita original).

La actitud crítica de Téllez Solá ante la resistencia se evidencia en varios comentarios que éste hace en la introducción a su estudio sobre la guerrilla urbana. En la cita anterior, el autor describe la lucha como un error. Más arriba, al citar su decisión de escribir una historia general, se observó que Téllez Solá califica la resistencia como “desesperada” pues la lucha

ya se había perdido cuando el pueblo español combatía con Divisiones, Artillería, Aviación y Marina; los vencidos la habían reanudado con

pistolas, escopetas, metralletas y algunos explosivos, pero esta vez sólo eran unas decenas de miles de irreductibles, dispersos en pequeñas partidas o grupos sin ninguna asistencia logística, aislados en territorio totalmente controlado por el enemigo. (6)

Aunque su evaluación de la resistencia como una lucha equivocada y pérdida de antemano resulta bastante crítica y parecida a la representación de los autores fascistas, es preciso recordar que muchos participantes de la lucha clandestina también la criticaban. Mientras que la representación negativa de la resistencia en la novela podría deberse, en parte, a las verdaderas opiniones de Téllez Solá y Gómez Peláez, otra posibilidad es que los autores se vieran obligados a exagerar sus diatribas para que *Habla mi conciencia* recibiera el visto bueno de los censores. Aun sabiendo que la novela haría que el lector virtual se formara una imagen hasta cierto punto negativa de la guerrilla anarquista, podría ser que prefirieron este alternativo a dejar la memoria de estos luchadores en el olvido.

Este deseo se evidencia en el estudio de Téllez Solá y la novela. En su estudio, éste señala que su inspiración para escribir se debe al hecho de que en los dieciséis años después de la muerte de Franco “no se ha modificado en lo más mínimo la **estrategia** del silencio, del olvido” (5, negrita original). Según el autor, los resistentes “–equivocados o no– no deseaban ninguna publicidad” ni “pretendía[n] al calificativo de héroe”, pero tampoco “aspiraba[n] a que su acción quedara sumida en el olvido” (5). De manera similar, el narrador de *Habla mi conciencia* explica que habla por los que murieron.

Algunas diferencias entre las dos ediciones también sugieren que el autor o autores no eran adictos al régimen franquista pues la caracterización de la resistencia y de

los republicanos en general es más positiva en la versión que salió el mismo año que la permitida por la Ley de Prensa de 1966, la cual suavizó las restricciones sobre las publicaciones.¹⁵⁶ Si el autor o autores fueran afines a la dictadura, no habrían aprovechado las nuevas libertades para dibujar una imagen más favorable de los que lucharon en contra de la sublevación militar y del régimen franquista.

La representación de las acciones de los guerrilleros también resulta menos desfavorable en la segunda versión. Frente a esta edición que indica llanamente que en el ataque de una masía, dos guerrilleros abren fuego sobre los dueños y un sacerdote que los acompaña acabando así con sus vidas, la primera versión lo dibuja de manera mucho más sangrienta y sádica. En ésta, los mismos guerrilleros llevan al dueño a un lado y lo matan a culatazos con “sádica furia” (170).¹⁵⁷ Luego ametrallan primero a su mujer y después al cura. En la versión de 1966, desaparecen la risa de Masana¹⁵⁸ al dirigirse a la mujer y la descripción del guerrillero como “borracho de sangre” (171). Asimismo, se elimina la

¹⁵⁶ Un ejemplo de estos cambios es la manera en que los republicanos y en particular los anarquistas son representados en las dos ediciones. En la versión de 1956 el bando vencido y su influencia sobre el país vecino se retratan muy negativamente:

La delincuencia de la nación se vió aumentada por un número considerable de refugiados; no en balde las cárceles españolas de zona roja habían sido desalojadas durante la guerra, criminales y ladrones se incorporaban a las milicias o quedaban de patrulleros, al lado de ellos se habituaba uno con más facilidad al crimen; con un sedimento de venganza, una idea errónea de que solamente con crueldad afirmaríamos nuestra fuerza revolucionara, y con ese sadismo innato en algunos y adquirido en otros, las huestes libertarias conservaron más allá del Pirineo, enhiesta la bandera de terror y el crimen. (17)

En la versión de 1966 se eliminan los comentarios sobre la delincuencia en el bando republicano y el sadismo entre los anarquistas y se evoca, en cambio, una imagen más positiva de los españoles exiliados:

En ese duro período, algunos, mas no tantos como se pretendió demostrar, convirtiéronse en maleantes. Pero puedo asegurar que no hubo tantos delincuentes como se ha propalado. Ni tampoco fuimos peores que otros hombres colocados en circunstancias similares. [. . .] Fuimos incluidos en ese amplio grupo de “exiliados españoles”, bien dispuestos para admitir calladamente, como expiación de culpas que no cometimos, todos los errores que, con razón o sin ella, cargaron sobre nuestras espaldas. (11)

¹⁵⁷ Las citas vienen de la edición que se está comentando en cada caso.

¹⁵⁸ En la novela se deletrea el apellido de Marcelino con una s.

indicación de que Pons contempla al hombre muerto “con delectación; aquello para él era un banquete” (170-71).

En la edición de 1956, esta acción provoca la desertión de José, el narrador-autor. Pocos días después de volver a Francia con su familia, parece intentar distanciarse de los dirigentes de la resistencia pues se muda a un pueblo pequeño. En la versión posterior, en cambio, la separación de José del grupo no se dibuja como una desertión ya que éste le indica a Masana que vuelve a Francia. Aunque le comenta a su jefe que no entiende por qué hizo “tal barbaridad”, le explica que “no me marché en contra tuya” (141).

Otros cambios en el comportamiento del narrador o en los comentarios sobre sus actuaciones sugieren una menos ingenua y coaccionada en el texto de 1966. En la segunda edición desaparece el prólogo de Antonio Pau incluido en la versión de 1956 que indica que el autor, quien “modestamente se escuda en un seudónimo”, siguió “una senda equívoca y difícil” que lo llevó a luchar por “un erróneo ideal”, pues “avizó un camino que creyó era el bueno, y falto de la preparación adecuada cayó en lo que era más fácil a su inteligencia” (s. pág.).

En varios casos en la primera edición José continúa su participación en la guerrilla en contra de su voluntad.¹⁵⁹ En la versión de 1956 el narrador entrevé una “no definida amenaza” en las palabras de los dirigentes y decide volver a España y participar esta vez en la guerrilla urbana pues considera la seguridad de su familia más importante que su propio bienestar. En la segunda edición esta amenaza se reemplaza por una queja que resulta débil en comparación. José parece atribuir su vuelta a la ceguera que los discursos de los dirigentes causaban en él mismo y sus compañeros: “habíamos perdido

¹⁵⁹ Justo antes de la acción que acaba con la vida del cura y la pareja José se niega a colaborar pero cede para evitar un conflicto entre Masana y “El Maño” que han llegado a las armas. En la segunda versión la negación de José no existe y, por lo tanto, el conflicto entre los guerrilleros no se llega a plasmar tampoco.

la libertad de pensar, haciéndolo tan sólo por cuenta de quienes se habían erigido en dueños de nuestra ansiada libertad” (144).

No obstante, el ejemplo culminante es la manera en que terminan los dos textos. La primera edición concluye tajantemente cuando el guerrillero arrepentido cae arrodillado ante un sacerdote y empieza a confesar sus pecados. La versión de 1966, en cambio, no incluye una confesión y termina contando el trágico final de varios famosos guerrilleros de manera que parece un intento de recordar sobre papel una lucha que el régimen intentaba extirpar de la memoria colectiva mediante –en las palabras de Téllez Solá– “la estrategia del silencio”. Uno de los últimos comentarios del narrador señala que “son los hombres el objeto de mi renuncia y de mi censura, pero nunca las ideas” (286). Así pues, la segunda versión termina con una imagen que está lejos de retratar al guerrillero como desengañado con la ideología izquierdista, caracterización que se observó en *La sierra en llamas* y que devendrá un tópico en el cine profranquista.

Aunque la visión de la resistencia y sus protagonistas en *Habla mi conciencia* resulta negativa al compararla con aquélla que se evoca en las novelas contemporáneas a la autobiografía apócrifa publicadas en el exilio u obras narrativas que emergieron en etapas posteriores, es más importante apreciar los cambios entre las dos ediciones y los aspectos de la lucha armada que la caracterizan más positivamente que los autores profascistas. Dichos aspectos se plasmaron a pesar de las limitaciones que la censura franquista imponía: mientras que la acción de Pons y Masana comentada anteriormente retrata la resistencia anarquista y sus participantes negativamente, es preciso señalar que esta actuación era una excepción a la tendencia general y que varios aspectos de la

representación de la lucha armada la dibujan más favorablemente que la imagen ofrecida por los novelistas afines al régimen.

La mayoría de sus acciones consisten en robar a los dueños de masías o secuestrar a un miembro de la familia y soltarlo tras la entrega de un rescate. En ambas ediciones estas acciones son calificadas como atracos, golpes o golpes económicos y en muchos casos se comenta explícitamente o se sugiere el vínculo entre las víctimas elegidas y su apoyo al régimen franquista. Los guerrilleros también hostigan la dictadura realizando sabotajes en líneas de alta tensión y poniendo bombas en las embajadas de los países que apoyan el ingreso de España a la ONU.

Aparte de estas referencias, el aspecto político de la lucha clandestina es evidente pues destacados anarquistas como Federica Montseny dirigen “la Organización” desde Francia. Frente a las novelas profascistas, *Habla mi conciencia* indica en varios casos que el dinero obtenido de los atracos no se queda en manos de los guerrilleros sino que se entrega al Comité en Toulouse. Aunque el narrador se queja de que la Organización es insaciable, otros pasajes muestran los gastos con los que los dirigentes tienen que hacer frente incluyendo la propaganda, la ayuda económica a las familias de los compañeros encarcelados, y las necesidades de los maquis como ropa, armamento y, cuando están en Barcelona, comida y vivienda. Así pues, si bien algunos aspectos dibujan una imagen desfavorable de la resistencia, estas caracterizaciones señalan que la organización, envergadura y dirección política de la lucha sirven para contradecir la representación facilitada en las obras favorables a la dictadura: una lucha apolítica e individualizada sin mayor fin que el lucro personal.

Con respecto a las fuerzas franquistas, éstas no reciben mucha atención, pero en la primera edición hay algunos comentarios explícitos que las caracterizan positivamente, como por ejemplo el jefe de policía de Barcelona –un objetivo real de la guerrilla anarquista– que se dibuja como valiente pues incluso después del fracasado intento contra su vida pasea sin su escolta con “el reposado aspecto de quien a nada ni a nadie teme” (258). Asimismo, se resalta el honor, sacrificio y disciplina de unos guardias civiles que sostienen un tiroteo con los guerrilleros en el monte. Estas representaciones, sin embargo, desaparecen en la segunda edición. Aunque ambos textos obvian aspectos desagradables de la ofensiva de la dictadura para acabar con la resistencia como la tortura, es preciso recordar que en la España franquista no se podría haber manifestado una visión tan negativa del régimen y sus fuerzas. No obstante, si bien algunas caracterizaciones no llegan a dibujar una imagen desfavorable de las fuerzas del régimen, por lo menos plasman a éstas en ciertos casos como los agresores y a los guerrilleros con derecho a protegerse, lo cual contribuye a caracterizar a los maquis más positivamente.

Tras considerar los cambios entre las dos ediciones de la novela y los paralelismos entre *Habla mi conciencia* y el trabajo colectivo de Téllez Solá y Gómez Peláez, parece muy posible que el autor o los autores de la novela probablemente hayan tenido un vínculo con la resistencia anarquista y si no estaban de acuerdo con todo lo que ocurría, por lo menos tenían simpatías con su ideología y los guerrilleros. La indagación sobre la autoría de la novela adquiere peso al considerar que los motivos del escritor y la capacidad del lector virtual de detectarlos influirían en su disposición a creerse lo narrado y, por lo tanto, afectarían la memoria que se forma de la lucha clandestina. Al observar los cambios entre las dos versiones de la novela y apreciar que fueron publicadas dentro

de la España franquista y bajo su censura, el lector virtual podría considerar que algunas de las representaciones negativas son exageraciones para tranquilizar a los censores. Esto parece especialmente posible si se destacan además algunas incongruencias que incluyen los comentarios de la insaciabilidad del Comité frente a los gastos que cubre, o la indicación en la primera edición de que José vuelve a luchar en España debido a la “no definida amenaza” pues en otro momento el narrador manifiesta que está en Barcelona por voluntad propia.

Un último aspecto de la novela que merece considerarse es la manera en que fue alterada para que no pareciera una obra de ficción. Algunos aspectos para volver el relato más convincente incluyen la eliminación de la división de la obra en capítulos y el cambio en el estilo de la expresión que deviene más llana. En la primera versión, el narrador se expresa con elocuencia al calificar los términos que emplea. “Mi léxico de delincuente, será voz hecha realidad para quien me lea” (11). Esta misma idea se comunica con menos ornamentación en la versión de 1966 pues José explica que “emplea el léxico de los delincuentes, porque así fue mi vida de hombre libre” (6). El lenguaje sencillo hace que el autor no parezca un escritor profesional sino una persona que desde una edad temprana luchó en la guerra y después, en la resistencia.

Otro cambio importante es la eliminación del prólogo en la segunda versión, lo cual podría inducirle al lector virtual a pensar que el texto presentado es ficticio pues este comienzo despertaría el recuerdo de otros libros, como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* o *La familia de Pascual Duarte*, que presentan un manuscrito apócrifo como si fuera auténtico.¹⁶⁰ Si así lo considerara, su memoria probablemente estaría

¹⁶⁰ Evidentemente, Cervantes es el primer escritor que problematiza modernamente la relación entre historia y ficción.

menos influida por la representación que éste da de la lucha clandestina pues no tomaría al pie de la letra las caracterizaciones de los guerrilleros. Así pues, la eliminación del prólogo sirve para convencer al lector virtual de que está ante una autobiografía auténtica y, por lo tanto, para que ésta tenga mayor efecto sobre su memoria.

Finalmente, con respecto a los términos usados y la representación de la sexualidad de los personajes, estas novelas no llegan a sugerir la violencia sexual o el carácter lascivo visto en otras obras. El aspecto de la sexualidad es prácticamente inexistente aunque en *Habla mi conciencia* José es casado y tiene un hijo. La terminología de estas dos novelas también muestra el respeto de los autores frente a la resistencia. Cuando se usan las palabras huidos o guerrilleros en *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, se conserva su connotación favorable puesto que los términos se refieren a personas que se defienden o toman lo que *necesitan*. Incluso si en *Habla mi conciencia* se alterna “guerrilleros” con “criminales” y “atraco” con “golpe económico”, la caracterización de los maquis sigue siendo relativamente positiva pues se señala repetidas veces que el dinero no se queda en sus manos sino que sirve para financiar la resistencia.

Narraciones ajenas a la historia oficial

Después del silencio de los primeros años de la posguerra, los autores cercanos a los vencidos vuelven a escribir casi al mismo tiempo que los novelistas fascistas utilizan sus plumas. En 1953, Ramón J. Sender publica *Mosén Millán* en México y Pablo de la Fuente *Este tiempo amargo* en Chile. La novela de Sender sobre un huido al que, a pesar de habersele prometido la vida si se entrega, conoce la misma muerte que muchos otros

españoles delante de una tapia del cementerio, se conoce mejor por el título que tiene a partir de 1960, *Réquiem por un campesino español*.¹⁶¹ Es preciso recordar, sin embargo, que esta obra y las demás editadas en el exilio habrían tenido un efecto escaso sobre la memoria colectiva en aquel momento de los españoles del interior sobre la guerrilla antifascista. De manera similar, la imposibilidad de publicar estos relatos en España ayuda a definir las etapas de la evolución de esta literatura respecto de las diferentes memorias presentadas y de su poder de divulgación.¹⁶²

A la obra de Sender, le sigue la de la segunda mujer que escribió sobre la resistencia antifascista española. En 1956, Luisa Carnés publica en México *Juan Caballero*, una novela sobre un combatiente republicano del mismo nombre que continúa la lucha contra Franco ahora como jefe de una guerrilla. Durante su ausencia, Nati, su amada, se ha visto obligada a casarse con Pedro Fuentes, el jefe local de la Falange, para proteger a su padre, el médico don Rafael, de las acusaciones de que era un desafecto del levantamiento y que mantenía amistades con el “rojo” Miguel Caballero, el padre del jefe guerrillero, que muere a manos del padre de Pedro.

La voz de los estadounidenses se vuelve a escuchar cuando Emeric Pressburger publica *Killing a Mouse on Sunday* (1961) que retrata a un pistolero exiliado, Manuel Artiguez, que vuelve a Pamplona aunque sabe que el jefe de la policía, Miguel Viñolas, le ha tendido una trampa. Casi una década después en París, se publica con el nombre de Francisco Pérez López *El mexicano* (1970), un relato sobre un brigadista que tras escapar de sus captores fascistas lucha con tácticas guerrilleras hasta volver a Francia. Aunque esta obra parece ser otra autobiografía apócrifa, la siguiente sí es de un auténtico

¹⁶¹ Las referencias posteriores a esta novela utilizarán la abreviación *Réquiem*.

¹⁶² De las novelas de este grupo, sólo la de Luciano Castañón, *Los huidos* (1973), se publicó dentro de la península.

guerrillero.¹⁶³ En *Abriendo camino: relatos de un guerrillero comunista* (1971) José Gros narra desde su origen social y experiencias en la guerra civil hasta su internamiento en los campos franceses y su participación en la lucha clandestina en España.¹⁶⁴

Las últimas dos novelas editadas antes de la muerte de Franco se publican en Bilbao, *Los huidos* (1973) de Luciano Castañón, y México, *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé. La primera narración de Marsé sobre la lucha clandestina es un relato contado a partir de los años setenta por Ñito al reconocer el cadáver de su amigo Daniel Javaloyes (Java), que –según una de las versiones presentadas– delató a su hermano Marcos, un maquis, para congraciarse con las nuevas autoridades y salir de la pobreza. La presencia del muerto le inspira a recordar su adolescencia en los años cuarenta y las investigaciones que, por orden del alférez Conrado, Java realiza para encontrar a Aurora Nin, la cual se hace llamar Ramona para ocultar su pasado.¹⁶⁵

Los paralelismos con el género detectivesco, los saltos temporales, la confusión entre diálogo, monólogo interior y descripción del narrador, y el punto de partida de la narración en un momento posterior a la conclusión de la lucha de los maquis son aspectos de *Si te dicen* que son más típicos en la narrativa de la resistencia posterior a la muerte del dictador.¹⁶⁶ Mientras que el primer nivel de la narración evoca la omnisciencia, la representación del pasado surge a través del filtro de la memoria de una persona, Ñito

¹⁶³ Mis investigaciones apuntan a que las acciones narradas en *El Mexicano* carecen de una correspondencia con la realidad. Si Pérez López hubiera sido capturado por las fuerzas fascistas, debería haber una ficha de él en el Archivo de la Guerra Civil. Como no encontré ninguna, me inclino a pensar que el relato es ficticio. En el libro editado por Joseph Sánchez Cervelló, se menciona que el relato de Pérez López es ficción aunque no se indica cómo se llegó a esa conclusión (22).

¹⁶⁴ Ciertas ediciones posteriores invierten el orden del título.

¹⁶⁵ Futuras referencias a esta obra de Marsé usarán la abreviación *Si te dicen*.

¹⁶⁶ Varios críticos, incluyendo a Samuel Amell, sitúan a Marsé dentro de la tendencia realista aunque el escritor catalán subordine la historia a los recursos formales. Ver *La narrativa de Juan Marsé* de Amell. Aparte del género detectivesco, Robin W. Fiddian y Peter W. Evans han señalado la influencia del cine de gánsteres y el thriller de espías en *Si te dicen* (56).

(Sarnita).¹⁶⁷ El estilo narrativo permite abordar las historias de los maquis y de Sarnita y sus amigos que en la triste pobreza de la posguerra tienen poco más que la realidad y la ficción para entretenerse. Estos dos mundos se mezclan en las aventis, unas reelaboraciones de las historias que traen los periódicos, los rumores del barrio o las sobremesas de los padres de los jóvenes, los recuerdos de la guerra civil, a las que se añaden historias de los comics, películas de gánsters y otras y la imaginación y contaminación de los narradores y lo narrado.

Aunque *Si te dicen* anticipa tendencias que se verán en etapas posteriores, merece estar en este apartado pues el autor la editó en el exilio, lo cual subraya la imposibilidad de que esta memoria se escuchara dentro de la España de aquel momento. La novela de Marsé, sin embargo, difiere de las novelas de este grupo pues la mayoría pone su enfoque en los resistentes, no tiene múltiples narradores y sitúa el tiempo de la narración en un momento contemporáneo a la lucha clandestina. No obstante, estos textos también muestran algunas diferencias de estilo frente al realismo más convencional de las novelas anteriores. *Réquiem*, tal como *Si te dicen*, contiene muchos saltos temporales y *Killing a Mouse on Sunday* cambia de narrador con cada capítulo. Los dibujos en esta novela contribuyen cierto aire desenfadado al relato que hace que el tono resulte menos serio que las demás obras y la adaptación cinematográfica que se hizo de la novela, *Behold a Pale Horse* (1964).

En cuanto a la representación de los guerrilleros y las fuerzas del régimen, estas obras no muestran el maniqueísmo de las novelas afines a la dictadura fascista. En

¹⁶⁷ Sobre el juego entre las diferentes voces narrativas, José María Naharro Calderón ha dicho que “parece como si el narrador omnisciente hubiera desaparecido y cedido la palabra a un narrador-personaje que intradiegeticamente se presenta como Sarnita y extradiegéticamente como Ñito. Pero debido al paso de tiempo y la particular característica de las aventis ‘contadas’ ninguno de estos dos narradores tiene la clave del relato” (“De prisiones históricas” 32).

Réquiem, la mayoría del relato está basada en los recuerdos de un sujeto, el cura Mosén Millán, que tiene amistades con gente de los dos bandos de manera que sus reflexiones sobre la vida de Pablo, un líder social, y los acontecimientos violentos que acabaron con su vida no parecen igual de susceptibles a las pasiones que llevan a otras personas a formar percepciones tendenciosas. Además, el relato memorioso antes de la misa de réquiem por el fusilado Paco, nace de la culpabilidad del párroco que le prometió la vida salva. Mientras la novela de Carnés parece elevar a algunos guerrilleros al estatus de héroe por su sacrificio final que recuerda la conclusión de la novela de Hemingway –aunque esta vez el líder de la partida fallece en los brazos de Nati que se ha quedado con su amado herido y dará su vida por proteger la retirada de la partida–, los que Marsé crea son menos heroicos y se critican entre sí. Cuando viene el primer grupo de resistencia autorizado por el Comité en Toulouse, los que nunca se exiliaron les explican a los recién llegados que “algunos están cambiando, y no para bien” pues Palau está “demasiado suelto” (Marsé, *Si te dicen* 85). Los maquis se burlan también de la cobardía de Marcos que permanece emparedado y sólo esporádicamente muestra su voluntad de colaborar con los maquis. Durante discusiones entre los guerrilleros, los que son más moderados insultan a los de la FAI llamándoles “comecuras”, lo cual recuerda la violencia de ciertos grupos hacia la Iglesia.¹⁶⁸ Si bien los adictos al régimen, como se mostrará abajo, tampoco salen de manera favorable, se aprecian críticas tanto de un bando como del otro en *Si te dicen*.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Otra alusión a esta violencia es el recuerdo efímero de Sarnita de lo que le dijeron era “el cráneo de un obispo asesinado” que algunos milicianos estaban usando para jugar al fútbol (77).

¹⁶⁹ Con respecto a la visión de los adictos al régimen en la narrativa de Marsé, Samuel Amell ha señalado que “al contarnos Marsé una historia recreada sobre imágenes de su niñez y adolescencia, que transcurrieron en una de las épocas más represivas del anterior régimen español, y contarla apegado a la realidad espacial y temporal, la situación presente en el mundo en el que sus novelas se desarrollan no puede por menos que aflorar en las mismas, con todas los caracteres negativos que dicho mundo posee. Son

Aunque ninguna de las obras indaga en las causas de la guerra civil, algunas ofrecen imágenes que explican por qué se inicia la lucha clandestina. La formación del grupo de maquis en *Si te dicen* corresponde con la imposibilidad de aceptar el nuevo régimen y la creencia de que Franco no duraría en el poder. Los jóvenes sienten la necesidad de resistir cómo sea y confían en que los Aliados vendrán a ayudarles. En la novela de Carnés, Juan Caballero, un oficial del ejército republicano, huye de “los campos de concentración de Franco, antesala de la cárcel o de la muerte” y forma una guerrilla. Asimismo, la conversión de Paco en huido en *Réquiem* es motivada por las represalias que empezaron cuando las fuerzas sublevadas toman el pueblo. Así, su transformación de concejal de la República a resistente se dibuja como una necesidad para sobrevivir.

La representación de la represión de los republicanos es uno de los factores más influyentes a la hora de caracterizar a las fuerzas fascistas y a otros adictos al régimen en estas obras. *For Whom the Bell Tolls*, por ejemplo, menciona las represalias que los sublevados efectuaban al hacerse con el control de un lugar. Sin embargo, la atención dedicada a la violación y otras humillaciones que María sufrió a manos de los fascistas es relativamente poca en comparación con la atención otorgada a los abusos en la retaguardia republicana. Así pues, las obras de este grupo son las primeras que dan un testimonio significativo a la represión de los republicanos. Mientras que algunas de las represalias recuerdan tácticas que los debilitaban económicamente, como la incautación de bienes y la imposibilidad de volver a ejercer ciertas profesiones por no ser adictos al régimen, otras representan la represión física.

las razones antes expuestas las que hacen que las novelas de Marsé poseen un fuerte ingrediente crítico, sin ser éste el intento básico de su autor” (*La narrativa de Juan Marsé* 15).

En una de las aventis en *Si te dicen*, los chicos simulan interrogatorios y actos de tortura diciéndole a Juanita “habla, maldita, canta de plano o probarás el Hierro Candente” (Marsé 38).¹⁷⁰ Aunque amenazan con mayores torturas sexuales, el límite al que llegan es sorprendente particularmente por la edad de los jóvenes. A pesar de que la aventi es un juego para el grupo, también alude a la existencia de detenciones y torturas reales puesto que Ñito revela que las aventis se nutrían de los “sucesos que traían los periódicos y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias y registros, detenidos y desaparecidos y fusilados” (Marsé 34). La violencia real a la que los jóvenes estaban acostumbrados también se manifiesta a través de la pregunta que Java le hace a Juanita: “¿Tampoco tú tienes padre?” (45). Además de sugerir que el padre de Java está muerto, la pregunta evoca la respuesta de que ella, como todas las chicas del orfanato, no tiene padre. Juanita explica que los fascistas lo fusilaron. Sarnita le pregunta si es cierto que un moro la violó delante de su padre, pero Java le manda callar. Incluso si la violación no se confirma, es suficiente para recordar los abusos sexuales asociados a las tropas moras.¹⁷¹

En otras novelas, como *Juan Caballero* y *Killing a Mouse on Sunday*, el uso de la tortura es más explícito. En ésta, por ejemplo, Pablo, un joven que se hace amigo de Manuel Artiguez, piensa en las torturas que acabaron con la vida de su padre al cruzar la frontera. Califica a Viñolas como “the butcher” (“el carnicero”) y espera que el pistolero lo mate. La envergadura de la represión contra los republicanos aumenta en la novela de Carnés pues en referencia a ellas el narrador indica que “se fusilaba en la plaza del pueblo

¹⁷⁰ La complicidad de Juanita deviene evidente cuando dice “con una urgencia fingida” que hablará (39). Según William Sherzer, “[t]odos los personajes de esta novela son resultados de la brutalización de la posguerra inmediata [. . .] y todos reaccionan contra la opresión de esa realidad total con una energía que se convierte constantemente en perversión sexual” (169).

¹⁷¹ Otra obra que recuerda la violencia sexual de este Cuerpo es la película *El portero* (2000).

y en las calles cercanas al campo. Dejaban los cadáveres pudrirse al sol, sin permitir que los rescataran los deudos” (42). En la posguerra, las represalias se manifiestan con la detención, tortura y ejecución de un médico que ayudó a los guerrilleros.

Aunque no es muy común, las acciones de algunos adictos al régimen les caracterizan como sádicos, perversos o avaros.¹⁷² Las represalias muestran su lado personal y sanguinario cuando Justo Fuentes, quien luego será el alcalde fascista, mata a palos al padre de Juan Caballero y le roba los dientes de oro. Cuando Justo habla con una sirvienta, se destaca su “risa siniestra” y sus dientes de oro que según ella, le hacen parecer “el propio Satanás cuando se ríe” (26). Para él, son su “trofeo de guerra”, pero para ella, son “dientes de muerto”. Además de dibujarle como sádico, el asesinato y robo aluden a la perversión del alcalde pues reutiliza los postizos del muerto en su propia boca. Su acción también sugiere que este adicto está obsesionado con el dinero. De manera similar, el trigo acumulado en un almacén apunta a la avaricia de las autoridades fascistas y sirve como contraste con las novelas afines al régimen que solían mostrar a los resistentes como obsesionados con su botín.

Estas representaciones crean una visión desfavorable de los franquistas y sus tácticas represoras, pero otras sugieren una idea más positiva. En *Killing a Mouse on Sunday*, por ejemplo, Viñolas se describe como un hombre recto. De la misma manera, el alcalde fascista en *Juan Caballero* alude a sí mismo como una persona honrada y los fascistas, en general, consideran su labor como patriótica. Estas descripciones del bando contrario difieren de las imágenes maniqueístas de las novelas franquistas que en muchos casos dibujaban a los resistentes refiriéndose a sí mismos de manera negativa.

¹⁷² Los comentarios de la perversión de Conrado en *Si te dicen* serán reservados para la sección dedicada a la representación sexual de los personajes.

Con respecto a la visión de los maquis, éstos defienden la legitimidad de sus acciones¹⁷³ y varias obras muestran el movimiento guerrillero como organizado y políticamente inspirado. El hecho de que los protagonistas de *Juan Caballero* y *Réquiem* sean perseguidos por razones políticas resalta que los inicios de la resistencia se deben a la represión ideológica. La inspiración política de los guerrilleros también se aprecia en sus palabras y acciones. En estas obras, los objetivos políticos de los resistentes consisten en hostigar al régimen y derrocar a Franco, si pueden. Los guerrilleros anarquistas de *Si te dicen* verbalizan su deseo de que la dictadura acabe mediante comentarios de que “este régimen ha de caer” y que “hay que resistir” (56).¹⁷⁴ Ponen bombas en oficinas de Falange y monumentos a unidades fascistas y matan a falangistas y policías.¹⁷⁵

La conexión entre las partidas y las organizaciones en Francia muestra la estructura, envergadura, e motivación ideológica de la resistencia. Los jefes guerrilleros que se reúnen en *Juan Caballero*, consideran “la necesidad de formar una fuerte organización para toda la región andaluza. Se empezaría con la formación de guerrillas provinciales, para constituir más tarde la Federación Nacional de Guerrillas de España”

¹⁷³ En *Juan Caballero*, el jefe de la guerrilla le explica al médico don Rafael que “somos del monte. Pero no somos asesinos” (Carnés 9). Cuando éste se refiere al maquis herido como un atracador, Juan le responde que no son atracadores. Aunque el médico expone que los que asaltan a la autoridad en despoblado no merecen otro nombre, el líder de la partida defiende sus acciones explicándole que “para nosotros, los de Franco no son autoridad, son... perros rabiosos, con los que hay que acabar” (12).

¹⁷⁴ La mención de la esperanza de que los Aliados les ayuden apunta a que los maquis no creían que podían poner fin a la dictadura sin intervención extranjera. La inclusión de ésta contribuye a dibujar a la resistencia más favorablemente y contrarrestar la imagen de una lucha descabellada.

¹⁷⁵ Otras narraciones también exhiben actos de disidencia política. En *Juan Caballero*, *Si te dicen* y el texto de José Gros se menciona el uso de propaganda para promover la oposición al Estado franquista. Asimismo, en *Juan Caballero* los guerrilleros atacan un convoy del ejército y unos guardias civiles mencionan asaltos de puestos y cuarteles de la Guardia Civil y de locales de Falange. De manera similar, las acciones de Pérez López muestran su afán de hostigar al régimen y castigar a sus adictos. Cuando su partida mata a cinco guardias civiles que trabajan en una estación de trenes, el líder de la guerrilla explica a dos personas espantadas que no atacan a la población civil, sólo a los enemigos de la República. Estas representaciones contrarrestan la idea que las novelas pro fascistas creaban de los guerrilleros al comentar que sus “víctimas son, en su mayoría, personas corrientes, pertenecientes a la masa neutra, votante en tiempos de la República de los partidos moderados” (Ruiz Ayúcar 40).

(Carnés 125). En *Si te dicen*, el contacto con el comité Central de los anarcosindicalistas se menciona varias veces y esta organización manda a un grupo de Toulouse a España para colaborar con los resistentes que se han quedado en el interior. De manera similar, José Gros comenta su presencia en múltiples reuniones de diferentes órganos de la organización guerrillera y del PCE en su texto.

Otros aspectos de estos relatos que dibujan una imagen favorable de la resistencia incluyen la conexión sugerida entre la guerra civil, la lucha guerrillera y las razones comentadas anteriormente sobre la formación de los grupos de resistencia. El hecho de que varios de los maquis empezaran a luchar contra el fascismo durante la guerra civil sugiere que su participación en la guerrilla corresponde a su misma motivación ideológica. En *Killing a Mouse on Sunday*, por ejemplo, Pedro le muestra a Pablo fotos de él mismo, el padre de Pablo y Manuel Artiguez en la guerra. La lucha no parece haber terminado para Manuel con la declaración oficial de paz pues ha pasado a España tres o cuatro veces cada año desde 1939. Como el momento de la narración está situado cerca de 1960, la oposición de Manuel y Pedro a la dictadura ha durado unos veinte años.¹⁷⁶

En *Juan Caballero* y *Si te dicen*, la lucha guerrillera también se dibuja como una continuación de la guerra civil. En la novela de Carnés, Juan arranca sus galones de oficial del ejército republicano y reanuda el combate ahora como maquis mientras que los

¹⁷⁶ Aunque los protagonistas de *El Mexicano* y *Killing a Mouse on Sunday* combatieron en la guerra civil, su caracterización sugiere una lucha más individualizada pues parecen operar al margen de otros grupos, partidos políticos u organizaciones como la Unión Nacional. En la novela de Pressburger la inspiración política queda débilmente dibujada. Artiguez opera con un grupo muy limitado que incluye a Pedro y algunos más. Poco indica que sus incursiones en España respondan al fervor ideológico, pero se aprecia una alusión cuando Manuel le pregunta al cura, que intenta prevenirle de la trampa que Viñolas ha preparado, si cree que sus acciones sirvieron para enriquecerle. El pistolero comenta lo poco que obtuvo del robo de correos y admite que se quedó con algo del dinero explicando que tiene que vivir, pero señala su piso como ejemplo de vida modesta. Artiguez resalta, en cambio, que sus acciones sirven para mostrarles a los poderosos que no son tan fuertes, que los que han sufrido por sus manos no lo han olvidado, y que un día les llegará lo suyo. De manera indirecta, Manuel sugiere que él y muchos que están encarcelados en España no son criminales, lo cual vuelve a implicar que sus acciones tienen una motivación política no delictiva.

resistentes en la novela de Marsé forman su grupo el día que las tropas fascistas entran en Barcelona. Además de estos ejemplos de la ficción, la vida de Gros ofrece un caso real de un guerrillero que luchó en la guerra civil también. Es más, buena parte de la contienda la pasó luchando como guerrillero en el XIV Cuerpo de Ejército Guerrilleros. Un comentario suyo sobre una orden que este Cuerpo recibió revela los planes que había para reanudar la lucha guerrillera: “Camino de la emigración después de la pérdida de Barcelona [. . .] recibimos instrucciones del Partido de dejar depósitos de armamento, comida, ropa, zapatos y medicamentos, a fin de proseguir la lucha de guerrillas” (13).¹⁷⁷

En las novelas de este grupo se aprecia la importancia de la terminología usada para describir a los guerrilleros pues uno de los aspectos que contribuye a poner en duda la motivación ideológica de Artiguez es el uso del término bandolero (“bandit”) para describirlo. Todos los personajes usan esta palabra incluyendo al jefe de policía de Pamplona, el joven Pablo para quién el pistolero es casi un héroe, y el resistente mismo. En *Juan Caballero* se oponen los términos que el régimen usaba para describir a los guerrilleros y sus acciones con la imagen que el narrador facilita de ellos. Frente a la

¹⁷⁷ En ciertos casos, las caracterizaciones divergentes que obras como *Si te dicen* plantean de los maquis no se han apreciado completamente. Según Shirley Mangini, los maquis de esta novela “are portrayed as courageous guerrillas, yet they are suddenly converted into vulgar thieves and even assassins” (“*Si te dicen*” 94). Mangini considera que el conflicto entre las visiones se debe al intento de Marsé de crear la impresión de la ambigüedad y confusión que, según el autor indica en su entrevista con Tununa Mercado, eran la realidad de España en aquel momento (citado en Mangini, “*Si te dicen*” 94). Aunque la novela expone diferentes caracterizaciones de muchos personajes y versiones conflictivas de algunos acontecimientos, en el caso de los maquis es preciso reconocer que las representaciones negativas reflejan el declive de la guerrilla urbana debido al acoso de las fuerzas represoras.

Tras sugerir el apogeo de la resistencia mediante la preparación de más grupos guerrilleros y una serie de atentados, la novela capta la muerte de varios maquis incluyendo a Sendra, el “Taylor”, y José Sabater “Pepe”. La eliminación de Sendra, el contacto con el comité anarquista en Toulouse, significa para los maquis el alejamiento de sus inspiraciones políticas. Pero incluso cuando la guerrilla está maltrecha, se comenta –haciendo referencia a Francisco Sabater– la creencia de los resistentes de que “el grupo podría recuperar su antigua moral política gracias a la influencia del nuevo jefe [. . .] que por fin llegó soñando con vengar a su hermano Pepe” (Marsé 285). No obstante, la novela capta incluso la muerte de “Quico”. Los maquis que sobreviven a la destrucción de la organización, como Palau, pasan a emprender acciones que no sugieren ningún fin político.

prensa franquista que calificaba “los asaltos a los puestos de la Guardia Civil y a los cuarteles falangistas” como “hechos ‘criminales’” y tachaba a los maquis como “malhechores” que “caían sobre los cortijos, robaban y secuestraban, y pedían fuertes cantidades por los rescates” (Carnés 121), la voz del narrador defiende las acciones guerrilleras señalando su fin político y explicando que los maquis obtenían los nombres de los jefes de Falange y de la Guardia Civil que se destacaban por su crueldad para con el pueblo y los ejecutaban.

Otro factor que contribuye a caracterizar a los adictos al régimen y a los resistentes es su sexualidad. Las acciones de Viñolas y Artiguez en *Killing a Mouse on Sunday* ejemplifican cómo varias de las obras de este último apartado no hacen una división maniqueísta entre los resistentes y las fuerzas del régimen. Poco antes de pasar a España, Manuel entra en la casa de Pedro buscando a su amigo. Éste no está, pero su mujer se encuentra a punto de bañarse. El encuentro entre los dos queda ambigüamente representado como una violación a pesar de que otras caracterizaciones sugieren que hubo mutuo acuerdo. El jefe de policía, por su parte, mantiene una querida, pero promete volver a ser fiel a su mujer si Dios le ayuda a acabar con Artiguez. Aunque los hombres de Viñolas matan al pistolero, el policía abandona sus promesas y parece interesado, además, en una tercera mujer. Así pues, ni uno ni el otro se proyectan totalmente positiva o negativamente.

Algunas representaciones de la sexualidad de los maquis reconocen la naturalidad del deseo carnal, pero otras sugieren sus valores morales. “Eran frecuentes las alusiones a la mujer en la partida. La vida ascética no atemperaba por completo el impulso sexual de los hombres, la mayoría de ellos jóvenes y llenos de salud” (Carnés 128). No obstante,

cuando la conversación se dirige por ese camino, uno de los guerrilleros manda callar a los demás preguntando “¿es esto una partida de guerrilleros o de cochinos rijosos?” (128). Asimismo, el recato de las mujeres es apreciable incluso cuando están haciendo algo tan natural y necesario como amamantar a su hijo pues una mujer se cubre el pecho con un pañuelo.

Cuando las obras muestran la decadencia sexual de los republicanos, suele ser debido al control que los adictos al régimen tienen sobre ellos de manera que los actos sexuales dibujan una imagen que desfavorece más a éstos que a aquéllos. En *Si te dicen* la miseria y el hambre que motivan a Java y Ramona a realizar actos sexuales para el placer de Conrado, un fascista, antiguo alférez provisional, condenado a una silla de ruedas, se manifiestan mediante los sonidos del estómago de Java, las descripciones de cómo los dos engullen los bocadillos que les dan después del coito, y los comentarios del joven que recuerdan a la chica que no pare si quiere comer hoy. Los golpes del bastón de Conrado indican “lo que conviene hacer, gemir en ciertos momentos y en otros gritar, blasfemar, morder, insultar” (24). La escena que realizan para el voyeur que incluyen actos sádicos y fetiches como la lluvia dorada sugiere la perversidad sexual del adicto al régimen. Frente a su placer, se deja claro que Ramona y Java no disfrutan del acto mediante las lágrimas de ella y el dolor físico y la falta de deseo de él. El hecho de que no son los únicos que sufren la explotación sexual debido a la pobreza rampante entre los vencidos se expresa a través del recuerdo que Ramona trae a la cabeza de Java de “aquellas viudas de guerra que la miseria y el hambre de los hijos pequeños lanzaba cada día a la calle” (22).

Aunque estos pasajes podrían inspirar al lector virtual a sentir lástima por los vencidos, otras partes confunden a Marcos con Conrado sugiriendo así que el maquis no es mejor que el fascista. Asimismo, mientras que algunas versiones de la historia consideran que Ramona y Marcos son novios, otras indican que Java trae a la prostituta al escondite de su hermano para que goce de ella. Así pues, se observa nuevamente que estas obras no hacen una clara división entre buenos y malos.

De las dos primeras etapas comentadas, se ha visto que las narraciones publicadas durante la guerra difieren bastante. La rapidez del estilo de Petere y la clara preferencia por el bando republicano en su novela y *Los guerrilleros de Extremadura* contrastan con las visiones de violencia en ambas retaguardias y las digresiones en *For Whom the Bell Tolls*. Al entrar en declive la lucha guerrillera, se termina una década de silencio. Los autores profascistas vuelven a publicar en 1951, dos años antes de los prorepublicanos. Mientras aquéllos esperaban el declive del maquis y la estabilización del Estado franquista, éstos precisaban del tiempo necesario para establecerse en el exilio. Además, por la longevidad de la lucha clandestina, posiblemente era poco coherente escribir y dar detalles que podían volverse en contra de los guerrilleros.

Las ocho novelas afines al régimen dibujan una clara división entre las fuerzas franquistas honradas y sacrificadas y unos ladrones y violadores que realizan una inútil lucha apolítica e individualizada. De las otras cuatro obras publicadas dentro de la península, tres tienen una voz ambigua, pero ciertos aspectos de estos relatos sugieren que los autores apoyaban a los guerrilleros antifranquistas. Aunque *Los huidos* es relativamente favorable a los resistentes, esta imagen se explica por la fecha tardía de su publicación. Mientras que deja claro la represión del bando vencido y la necesidad de

refugiarse en el monte, los ataques a adictos al régimen cuyas delaciones resultaron en la muerte de algún huido se retratan como venganzas personales. Los siete relatos publicados en el exilio tampoco dibujan una representación maniquea de los guerrilleros. La mayoría muestra a los maquis hostigando al régimen e incluso aspirando a derrocar al dictador en los buenos momentos y, en su declive, intentando sobrevivir de la manera que puedan aún si esto les lleva a realizar actos delictivos ajenos a cualquier objetivo político o ideológico.

Capítulo 4. La memoria y la literatura de la guerrilla (1976-2006)

La producción literaria sigue evolucionando tras la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975. Durante la transición a un gobierno democrático, los políticos concuerdan un pacto de silencio: deciden no usar el pasado como arma arrojadiza. No obstante, este acuerdo acaba corriendo un tupido velo sobre la guerra y la resistencia de manera que se fomenta una actitud que conduce a la desmemoria oficial. Así pues, no sorprende que la primera etapa de la evolución de la narrativa sobre la guerrilla en la democracia se caracterice por la amnesia. Aparte del silencio oficial sobre el pasado, la amenaza de otro golpe durante varios años¹⁷⁸ seguido por el fracasado golpe de Tejero en febrero de 1981 explica el olvido en que cayó la resistencia. A lo largo del cuarto período (1985-1996) aumentaron las publicaciones literarias sobre la guerrilla antifranquista ya que el miedo se disipaba y los autores empezaron a romper con el silencio acordado. Durante estos años se forman grupos para la recuperación de la memoria histórica, pero no es hasta que el PSOE abandona la Moncloa en 1996 que los políticos de este partido –instrumentales en la imposición del tácito pacto de la transición– deciden romper el silencio, como respuesta a la recuperación de figuras de la izquierda por parte del Presidente Azaña.¹⁷⁹ Esta nueva concienciación histórica tiene como respuesta la enorme producción narrativa durante la quinta etapa (1997-2006).

¹⁷⁸ Según Espinosa, “[t]ratar el *pacto de olvido* como un esfuerzo mutuo en pro del bien común es una falacia que presenta como logro de dos lo que no fue sino beneficio para uno. Después de cuatro décadas de dictadura, ¿a quién podía interesar más que prevaleciera el olvido? En segundo lugar esta teoría elude que la verdadera amenaza del quinquenio 1976-1981 no fue una nueva guerra civil de todo punto imposible, sino precisamente una constante amenaza golpista” (128, énfasis original).

¹⁷⁹ La ausencia del Presidente González en el pionero simposio sobre el exilio de 1939 celebrado en College Park en 1989 marcó simbólicamente esta política de silencio. Ver Naharro Calderón “Deslindes de exilio” (16-17) en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas*. Para la manipulación del pasado ver Naharro Calderón “Cuando España iba mal” y “Los trenes de la memoria”.

Tercera etapa: primeras visiones en libertad

Después de la publicación de *Si te dicen* y *Los huidos*, el tema de la resistencia antifascista cae en una etapa de amnesia. No se vuelve a publicar sobre el tema hasta después de la muerte de Franco y las obras que salen entre 1976 y 1984 generalmente limitan la resistencia a un papel secundario. Aunque elijo 1976 como inicio de esta etapa por las incipientes libertades que este año representa, es preciso reconocer que éstas no llegaron inmediatamente. *Si te dicen*, por ejemplo, fue publicada en España en septiembre de 1976, pero fue secuestrada y no pudo ser distribuida hasta principios del año siguiente (Amell, *La narrativa* 109). No obstante, 1976 parece ser el año apropiado para comenzar un período nuevo pues el intento de distribuir esta novela muestra que los editores consideraban que las limitaciones sobre la libertad de expresión estaban seriamente debilitadas y en vías de desaparecer. Asimismo, Jesús Torbado publica en 1976 *En el día de hoy*, cuyo argumento, que plantea qué habría pasado si en 1939 la República hubiera salido victoriosa, no parece ser un tema que habría recibido el visto bueno de los censores franquistas. Se trata de una visión muy de su época en línea de consensuar la transición tras la muerte del dictador. Del esfuerzo por proteger la memoria colectiva del franquismo nace esta obra que alude a la igualdad entre los bandos enfrentados al dibujar una imaginada victoria republicana como el inverso casi idéntico de la victoria franquista real.

La amnesia de esta etapa se puede reconocer no sólo por las escasas publicaciones sino también por la manera en que abordan la resistencia. Durante este período sólo se editan ocho obras literarias sobre este tema, un número exiguo comparado con la cuarta y quinta etapas. Casi todas las novelas y cuentos del tercer período limitan la lucha

guerrillera a apariencias o a un trasfondo.¹⁸⁰ En muchos casos esta presencia latente se logra al incluir personajes que participaron en la lucha clandestina, aunque esta época forme parte de su pasado. Así ocurre con representaciones ya comentadas como la de Albert y su tío Daniel en *Frontera*, o nuevas como Juanín en *La enredadera* (1980) de Manuel Alonso, o Jan en *Un día volveré* (1982) de Juan Marsé. La segunda novela de Marsé sobre la lucha guerrillera retrata la vuelta de Jan Julivert, un maquis, a su barrio tras casi trece años en la cárcel. Igual que en *Si te dicen*, la obra expone versiones conflictivas de los hechos. La novela de Alonso, en cambio, revela paulatinamente los recuerdos que Juanín preferiría olvidar mediante su monólogo interior que hace del texto una verdadera enredadera mental. Incluso en la novela de Manuel Villar Raso, *La pastora: el maquis hermafrodita* (1978), que más atención dedica al tema, sólo se retrata a “La Pastora”, Teresa (o Florencio) Pla Messeguer, y la lucha guerrillera, a través de las conversaciones que el narrador tiene con personas que conocían a este guerrillero real o conocían su leyenda.¹⁸¹

En las demás obras de esta etapa, los resistentes no tienen mayor protagonismo que unas apariencias. El relato de Xosé Neira Vilas, *O ciclo do neno* (1978), se divide en tres partes que corresponden a las narraciones de unos niños. No obstante, la representación de los resistentes es tan efímera que no logra más que retratar la curiosidad que los niños sienten por un huido y la astucia de éste que le permite llegar a Francia.¹⁸² La novela de Virgilio Botella Pastor, *El camino de la victoria: los exiliados en la Resistencia* (1979), muestra la diversidad del exilio español. Varios personajes son

¹⁸⁰ Por trasfondo se entiende una presencia que supera unas intervenciones efímeras.

¹⁸¹ Las futuras referencias a este texto utilizarán la abreviación *La pastora*.

¹⁸² Puesto que la lucha guerrillera no recibe mayor atención, no será posible facilitar mayor comentario de este texto.

presos en Mauthausen, pero otros están en los campos franceses o repartidos por el país galo y algunos de ellos participan en la Resistencia francesa. Puesto que la acción ocurre fuera de España no se caracteriza a las fuerzas del régimen o sus tácticas para acabar con la guerrilla española. En *La montaña herida* (1981) de José María Castroviejo los maquis aparecen en varios cuentos. Aunque hay una conexión entre los relatos, no es suficiente para comentar su hilo narrativo. Finalmente, Raúl Guerra Garrido publica *El año del wolfram* (1984) que retrata el intento de evitar que el wolfram, un mineral valioso, cayera en manos de los nazis.

La primera novela después de la muerte de Franco, *En el día de hoy*, merece ser considerada aparte de las otras obras pues invierte los papeles dibujando cómo sería España si la República hubiera ganado la guerra. En algunos casos la novela dibuja la guerra civil como inevitable. Cuando el ministro de Estado, Julián Zugazagoita, le dice al presidente Prieto que “parece que nuestro destino es matarnos mutuamente”, éste responde que “siempre ha sido así. [. . .] Desde el tiempo de los moros. Desde los iberos [sic]. ¿Qué podemos hacer nosotros para evitarlo?” (Torbado 187). En varias ocasiones se retrata la prostitución, la miseria y el hambre y algunos personajes comentan que los perdedores siempre sufren un castigo no merecido mientras que sus líderes se ponen a salvo. No obstante, en otro instante, el fotógrafo que acompaña a Hemingway opina que el hambre es la culpa de “todo ese rebaño de militares y falangistas que prepararon la guerra” (228-29).

En algunas ocasiones se refiere a la existencia de partidas en los montes. No obstante, éstas están compuestas por personas que habían apoyado la rebelión militar.¹⁸³ El nombre del líder de los maquis fascistas, José Antonio Girón, sugiere tanto al fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, a su seguidor y ministro franquista Juan Antonio Girón, como al legendario guerrillero Manuel Girón. Tal vez la yuxtaposición de estos nombres sirva para plasmar la misma idea mencionada más arriba: que daba igual quien ganaba la guerra, las mismas personas –los perdedores– siempre sufren las secuelas de la contienda. En algunos instantes se reconoce la ideología política que los maquis tienen pues se indica que su líder es falangista y en otros se establece la conexión entre el haber luchado en el bando vencido (fascista en este caso), y la necesidad de huir al monte o al exilio. Un hombre que luchó en el bando republicano tiene un hijo que la sublevación cogió en Valladolid. Éste “tuvo que irse con los falangistas y ahora no sabemos si está muerto o está en el maquis de Girón o fugado en Portugal” (165). No obstante, en otras ocasiones la lucha se dibuja como apolítica y desorganizada y los resistentes fascistas son calificados como delincuentes comunes. Los campesinos tienen miedo de las partidas porque “podía[n] caer sobre ellos en cualquier momento, apoderarse de lo poco que tenían, violar a sus hijas y asesinarlos si daban la alarma. La leyenda, que multiplicaba los datos de la realidad, aumentaba su pánico” (173). Cuando se le propone al ministro del Ejército, José Miaja, el uso de formaciones regulares para acabar con los maquis, éste “había respondido que para eso estaban los asaltos y los antiguos guardias civiles. La misión del ejército no consistían en perseguir por los campos a ‘vulgares bandoleros’”

¹⁸³ El su texto sobre los maquis en el Maestrazgo, Mercedes Yusta menciona la existencia de huidos afines a la sublevación, que se escondieron en una cueva en el municipio de Ladruñán hasta poder pasar a territorio rebelde (45-46). También había huidos guardias civiles en Andalucía (Thomás 294).

(132).¹⁸⁴ Como la resistencia no recibe mucha atención, no es posible ofrecer mayor análisis de la visión de los maquis fascistas o de la represión de parte del gobierno republicano.

En las otras obras, las causas de la guerra y de la formación de la resistencia antifascista apenas se consideran. La sublevación militar no se menciona, mientras que la guerra y la división del país en dos bandos se atribuyen a razones ambiguas o absurdas. En ciertos casos, la incorporación de los personajes a las guerrillas no corresponde a inspiraciones políticas o a la necesidad de sobrevivir. Los orígenes de la guerra no se comentan en *La enredadera*, pero se propone que la división de los españoles en dos bandos “fue caprichosa, o al menos se ignoraba las causas de agrupamiento en uno u otro bloque” (Alonso 182).¹⁸⁵ La necesidad de Juanín y Joselón de huir al monte se debe al asesinato que cometen, el cual parece ambiguamente político. Aunque no se entiende del todo la muerte de Mógenes Casteñón, parece ser el último escalón en los actos de Juanín y sus amigos que se vuelven más violentos con cada paso. El día que la noticia de la sublevación llega al pueblo, Juanín y sus amigos gritan muertas a los fascistas y curas y destruyen la iglesia del pueblo sugiriendo así el odio o la frustración de los jóvenes. En *La pastora*, el único caso que describe la formación de los maquis o la adhesión al mismo es el ejemplo de Teresa/Florencio Pla que se une a los guerrilleros debido al “examen arbitrario” que los guardias civiles hacen de sus genitales y, por lo tanto, no muestra un fin político sino el deseo de “La Pastora” de escapar de la sociedad que no aceptaba su

¹⁸⁴ Sin embargo, Naharro Calderón me señala que es evidente que el calificativo de bandoleros por parte de Miaja esperamente cuando se tiene en cuenta de que representan al bando rebelde e ilegítimo.

¹⁸⁵ Asimismo, en *El año del wolfram* una de las voces narrativas describe la contienda como “la guerra más tonta del mundo” y explica que la geografía era lo determinaba en qué bando se luchó (Guerra 19). Aunque la novela alterna entre un narrador omnisciente y la primera persona de José Expósito (o Ausencio), en este caso la voz es la de José.

anomalía sexual. En *La montaña herida* se aprecia un leve intento de sugerir que la subida al monte corresponde a la necesidad de sobrevivir. Cuando el Capitán le reprocha al cura el no haberle informado del robo que unos resistentes hicieron, éste señala que “habría que analizar los motivos por los que se echaron al monte” y añade que “yo no podía traicionar a aquellos hombres lanzados al monte por culpas que no eran sólo de ellos” (86, 88).

Algunas obras dibujan a las fuerzas represoras de forma mixta. *La montaña herida*, por ejemplo, resalta el sufrimiento de los guardias civiles a través de sus quejas de la poca ayuda que los paisanos les prestan y de la escasa paga que reciben a cambio de poner su vida en peligro. Otro caso que podría producir una visión favorable a la Benemérita es el hecho de que los feriantes atacados por una partida reprochan la falta de protección de la Guardia Civil. Aunque el comentario es una queja contra este Cuerpo, a su vez, lo retrata como una entidad protectora. No obstante, los comentarios de los campesinos muestran que se sienten asidos por las partidas y por los guardias civiles pues les requisan sus mejores corderos. La imagen de los miembros de la Benemérita empeora cuando torturan a una chica porque es hermana de uno de los huidos. Esperan sacarle información sobre los resistentes, pero sus actos violentos no dan fruto. En otro momento, los guardias se enteran de que los maquis están en la parte superior de una taberna. Matan al tabernero y eliminan a los resistentes disparando contra el techo.

Otras obras sugieren una visión más estrictamente negativa de las fuerzas del régimen. En *Un día volveré*, las represiones de los republicanos son físicas y económicas. El Servicio de Recuperación expropia varios muebles a la familia de Jan que van a parar a la casa del procurador, el señor Folch, un pariente del agente de esta organización.

Cuando la policía está buscando a Jan, su cuñada, Balbina, es interrogada y torturada. Se alude al maltrato mediante el comentario de que su labio estaba partido y sus muñecas despellejadas sangraron durante una semana. Aunque las úlceras de Polo, el ex policía que participó en la detención de Jan, su preocupación ante las amenazas anónimas y su necesidad de ganarse la vida paseando perros de mujeres adineradas sugieren una vida más bien patética, es poco probable que el lector virtual sienta lástima por él sabiendo que quemaba la cara de Balbina con cigarrillos. Es más, el comentario siguiente alude a que su declive físico es merecido: “Por fin el cáncer había puesto sordina a su intolerancia y a sus famosas brutalidades” (Marsé 25).

El uso de la tortura por parte de las fuerzas del régimen también se retrata en *El año del wolfram*. En este caso el maltrato es más violento y sanguinario y los guardias civiles son dibujados como hipócritas porque tiran el cuerpo destrozado de Manuel, el hermano de un huido, fuera del cuartelillo diciendo a los que están allí que “son testigos de que no se le ha tocado un pelo. Cualquiera puede despeñarse por estos andurriales” (Guerra 164). En otro momento usan la excusa de que buscan un alijo de armas para destrozarse las paredes de una casa y sacar el wolfram.

La representación de los maquis y su lucha también es variada en estos relatos. En *Un día volveré*, una voz narradora que corresponde con un amigo de Néstor, quien se cree el hijo y no el sobrino de Jan Julivert, sugiere que el guerrillero tenía ideales políticos (Marsé 18). Para Néstor y sus amigos, Jan ha llegado a la altura de un héroe o una leyenda. “Antes de saber que era un peligroso forajido, un hombre con varios muertos en la conciencia, ya sabíamos que era zurdo” (18). La combinación de ex boxeador y ex pistolero hace de Jan un hombre “invencible y fascinante” y los jóvenes

mantienen su leyenda viva mediante sus aventis (17). Aunque Néstor idealiza a Jan y espera que se vengue de varias personas y que salve a su madre del humillante oficio que parece haber aceptado, la prostitución, muchas de las acciones de su tío sugieren que el luchador ha colgado los guantes. Otros acontecimientos, sin embargo, muestran a Jan ajustando viejas cuentas¹⁸⁶ o aluden a que planifica una venganza, lo cual proporciona a la novela buena parte de la intriga y suspense.¹⁸⁷ No obstante, nunca se escucha la voz de los maquis con respecto a la lucha guerrillera.

Los comentarios de Polo y Suau, su amigo que durante un tiempo falsificó documentos para los maquis, también exponen imágenes divergentes de los resistentes y su lucha. En boca de las personas del régimen, los maquis son delincuentes sin aspiraciones políticas que se engañan entre sí. Incluso si Polo reconoce que el guerrillero “siempre anduvo a la greña contra el régimen”, pone mayor énfasis en que “había empezado a tirar los ideales a la cuneta y se dedicaba simple y llanamente al robo y a la extorsión, a parar coches [. . .] y a limpiarles la cartera a sus dueños, honrados trabajadores que volvían de la fábrica . . .” (21, 21-22). Suau interrumpe su caracterización de los hechos con un comentario sarcástico que permite entrever las incongruencias del comentario de Polo: “Claro. Honrados trabajadores al volante de sus Mercedes” (22). Aunque Jan había dicho al policía que el dinero era para las viudas y los

¹⁸⁶ En un caso, Jan recupera los muebles requisados y los entrega al fuego que los jóvenes han hecho para celebrar la noche de San Juan.

¹⁸⁷ La novela de Villar Raso también presenta versiones divergentes de los guerrilleros. Según algunas personas, “La Pastora” era un guerrillero sanguinario, pero otras visiones lo dibujan como una persona pacífica. El hombre de Catí atribuye las siguientes palabras a Florencio: “Yo no usaré nunca mi revólver” (Villar 99). De manera similar, el rifle que obtiene luego es prácticamente inútil. El texto también presenta versiones opuestas sobre la inspiración política de las acciones de “La Pastora”. El hecho de que su incorporación a la guerrilla suceda después del maltrato que sufre a manos de la Guardia Civil apunta a que ésta no se debe a razones políticas. No obstante, según el narrador extradiegético, “en la ficha que la guardia civil conserva en el cuartel de Vallibona, se dice que sus móviles guerrilleros eran políticos” (15-16). Asimismo, se indica que fue “quien mejor dirigió la palabra al pueblo” cuando toman una localidad (124).

hijos de compañeros muertos, Polo dice que Jan engañó a Dios y a su madre y traicionó al “Mandalay”, un compañero suyo que participó en el último robo que Jan organizó, quedándose con todo el botín.¹⁸⁸ Según el ex policía, el hermano de Jan, Luis, “sólo quería mangonear desde el exilio” y el “Mandalay” “se había convertido en un chulo de putas y no quería ni oír hablar de la causa” (21, 23). Aparte de estos comentarios que describen a los resistentes como simples delincuentes cuyas acciones son apolíticas, Polo retrata a Luis como un usurpador traicionero pues “enviaba a los demás a morir aquí, él no se mojaba el culo” (21).

Frente a la caracterización que Polo hace de Jan y la resistencia, los comentarios de Suau sugieren la inspiración política de sus acciones.¹⁸⁹ Menciona que participó en las revueltas de 1934, luchó en la guerra civil en la Columna Durruti y ayudó a organizar la resistencia en el Rosellón. Con respecto a sus intentos de hostigar al régimen, Suau explica que Jan y otros pusieron “una bomba en no sé qué consulado y otro día mataron a un inspector de policía” (97).¹⁹⁰ Las opiniones de Suau sobre la resistencia también aluden a su organización y, por lo tanto, apuntan a su envergadura pues mencionan las reuniones de los comités regionales.¹⁹¹ Esta visión contrasta con la caracterización divulgada en las novelas afines a la dictadura que dibujaban la lucha guerrillera como insignificante y apolítica.

¹⁸⁸ La novela sugiere otras versiones del paradero de las 100.000 pesetas. Según Suau, Jan sí entregó el dinero a su hermano, pero los comentarios de Balbina a su cuñado Jan revelan que el dinero se agotó pagando al médico durante la enfermedad de la madre de Jan. Se sugiere que ella empieza a prostituirse con el médico para pagar el tratamiento y entierro de su suegra.

¹⁸⁹ Incluso cuando Polo menciona un acto político que Jan realiza, lo dibuja como carente de valor para el resistente y sugiere que lo hace para engañar a otros militantes y seguir en lo suyo. Según Polo, Jan colgó “una bandera separatista en la montaña del Tibidabo, para contentar a los tontos de culo que aún creen en estas cosas” (22).

¹⁹⁰ Otras voces narrativas mencionan el atraco de bancos, meublés y fábricas, lugares que sugieren que los maquis elegían objetivos frecuentados o pertenecientes a los acomodados adictos al régimen.

¹⁹¹ Polo, por su parte, hace referencia al comité Central en Francia.

*El camino de la victoria*¹⁹² y *La pastora* resaltan la organización, envergadura y motivación política de la resistencia, pero la limitada atención que estos aspectos reciben en *El año del wolfram* y la necesidad de poseer un conocimiento bastante profundo de la resistencia para reconocerlos esconde estas referencias breves al lector.¹⁹³ Al principio de la novela, se indica que la partida de “Charot” está explotando el wolfram. No obstante, la novela nunca sugiere una conexión entre esta referencia y el hecho de que William White “El Inglés” intenta comprar todo el wolfram posible para que no caiga en manos de los alemanes. Al final de la obra, se revela que White realmente era Alexander Easton, un espía escocés que colabora con la corona inglesa. Esta revelación, sin embargo, probablemente no habría inducido al lector virtual a darse cuenta de que se está hablando de una persona real.¹⁹⁴ Según Secundino Serrano, Easton, conocido en la resistencia española como “Inglés”, llevaba varios consulados británicos de Galicia y posiblemente era un espía inglés. Hacía de enlace entre la Federación de Guerrillas de León-Galicia y los partidos políticos en Madrid y proporcionó a los maquis una multicopista que les servía para imprimir la revista *El Guerrillero*. A cambio, Easton pedía la ayuda de los

¹⁹² En esta obra la lucha guerrillera en España se menciona a través de un comentario que indica que don Luis mantiene contactos con los guerrilleros del interior, “cada día más acosados” (Botella 186). A la vez que ayuda a éstos a escapar, facilita el paso de la frontera para los españoles que se cansan de la pasividad en Francia y vuelven a España para luchar. Los resistentes españoles que luchan en Francia hostigan a los alemanes haciendo atentados contra ellos, sus oficinas, fábricas, y materiales de guerra y ejecutando a los franceses que colaboran con ellos. Algunos de los españoles comentan su frustración con la organización de la Resistencia francesa y de paso mencionan un órgano español importante tanto en la lucha en Francia como en España: “De habernos ido con los de la Unión Nacional ahora tendríamos armas, mandos y organización militar... Y además no dependeríamos de los franceses...” (352). La conexión entre la Resistencia francesa y la guerrilla española, junto con la similitud entre sus tácticas para hostigar a su enemigo, crea una idea favorable de la resistencia antifranquista.

¹⁹³ Otros relatos, como *La montaña herida*, apenas sugieren la envergadura de la lucha clandestina mediante las apariencias breves de varias partidas. Los cuentos en este libro no sugieren la existencia de una conexión entre las guerrillas ni apuntan a su contacto con otras organizaciones. Las torturas que una partida efectúa para que un avaro indique dónde esconde su dinero dibuja una idea negativa de la resistencia. Tan sólo el comentario del cura ya mencionado podría ser una alusión a la necesidad de echarse al monte por razones políticas.

¹⁹⁴ Un giro que parece invención del autor es que Günter Weiss mata a Easton el día que recibe la carta pidiendo su colaboración con el gobierno de su madre patria. Aunque nunca se explica quién es Weiss, queda evidente que colabora con la corona inglesa comprando el wolfram.

resistentes en las redes de evasión que evacuaban a aviadores aliados derribados en Francia y perseguidos por los nazis y los franceses afines a ellos (*Maquis* 98).

Si el lector virtual supiera que Easton era una persona real que colaboraba en la lucha guerrillera y pudiera conectar el hecho de que la partida de “Charot” trafica con wolfram con las compras que White realizaba para debilitar a las fuerzas del Eje, podría apreciar que la envergadura de los maquis llegaba hasta mantener conexiones con representantes del gobierno inglés. No obstante, parece más probable que el lector no conecte estos detalles. Es más, las descripciones le llevarían a pensar que la organización, importancia y motivación política de la resistencia son muy bajas. La primera vez que se observa a la partida del “Charot” actuar atracan a unos campesinos que acaban de cobrar. Su segunda aparición, en cambio, sí llama la atención a que sus víctimas son adictos al régimen. Matan a un cura que denunció a un colaborador de la partida y ejecutan a los cuatro hombres que firmaron su testimonio. No obstante, esta acción se dibuja más bien como un ajuste de cuentas que un ataque al régimen fascista pues la narración la describe como una “venganza” y explica que el “Charot” había prometido “responder diente por diente a cualquier delación” (Guerra 152).

Las representaciones contradictorias de los resistentes y de las fuerzas fascistas a veces abarcan hasta su sexualidad. En el relato de Villar Raso, una versión alude a que “La Pastora” dejaba gozar a los guerrilleros, pero otra lo retrata reprobando a los resistentes que han ido con sus mujeres o con prostitutas. Con respecto a las fuerzas fascistas, ya se comentó la imagen desfavorable creada de la Benemérita debido a los abusos sexuales que los guardias civiles perpetran. Asimismo, “La Pastora” y su cuñada sufren el acoso de los regulares durante la guerra. Las primeras referencias a estos

encuentros usan términos ambiguos, pero un comentario posterior sobre los incidentes con la Guardia Civil los califica de “violaciones”. En *La enredadera*, la libertad sexual de los jóvenes antifascistas se retrata mediante las profanaciones que hacen en la iglesia, incluyendo la relación sexual que los cuatro amigos tienen con Otilia en la cama del cura. Aunque este acto es de mutuo acuerdo, Juanín participa en una violación en algún momento anterior. Si bien estos sucesos podrían causarle al lector virtual una impresión negativa del protagonista, es importante reconocer también que retratan la conciencia torturada de Juanín, lo cual podría mitigar dicha impresión negativa. Su memoria parece distorsionada pues en muchos casos refiere los hechos en tercera persona de manera que soslaya su participación en ellos. Finalmente, el oficio de Balbina en *Un día volveré* no crea tanto una imagen desfavorable de ella como de las personas que se aprovecharon de su necesidad económica y la empujaron hacia la prostitución.

Con respecto al uso de la terminología, ésta retrata el momento de la lucha guerrillera y la perspectiva del hablante. En algunas narraciones, como *La montaña herida* y *El año del wolfram*, se sugiere que la resistencia está en una fase inicial mediante el predominio de palabras como “huidos” o “partidas”. En *La Pastora*, las voces más favorables a los resistentes los llaman “guerrilleros”. Una excepción se observa cuando el hombre de Cati narra las acciones y los comentarios del teniente de la Guardia Civil. En estos casos emplea el vocablo “bandoleros”. En *Un día volveré*, en cambio, las personas que colaboran con los guerrilleros anarquistas y los jóvenes que los admiran usan tanto “maquis” como “forajido” y “pistolero”. El ex policía, por su parte, llama a Jan “pistolero”, “criminal” y “maleante”. Aunque Polo también menciona los términos preferidos por los guerrilleros, como “golpe económico” y “impuesto

revolucionario”, estas palabras sólo sirven para mostrar el desdén que siente hacia los maquis.

Cuarta etapa: visiones en plena libertad

A partir de mediados de los ochenta, se aprecia un aumento en la producción artística, lo cual muestra que la resistencia antifascista española vuela a ocupar un lugar preeminente en la memoria colectiva. Asimismo, buena parte de los relatos del cuarto período (1985-1996) se centran en la lucha clandestina de manera que se pone en evidencia que lo reprimido sin resolver ni clausurar, vuelve. El retorno de este tema al primer plano revela la necesidad que los autores sienten por retrabajar esta parte del pasado silenciada y tergiversada y preservarla en la memoria colectiva. Al mismo tiempo, la lectura de estos relatos puede llevar a los lectores a hacer lo mismo.

Las novelas de este período, empezando con *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, vuelven a otorgar a los resistentes un papel más central en los relatos. Los protagonistas de esta obra, cuatro soldados republicanos, huyen del frente asturiano y se enfrentan con el acoso de las fuerzas represoras y los elementos de la naturaleza. Otras novelas editadas en 1985 incluyen *Muerte y pasión de un maquis*. Sebastian Eustaquio Moya Moya “El Chichango” de Juan José González Sevillano y *El pianista* de Manuel Vázquez Montalbán.¹⁹⁵ Dos años después, Jesús Sevilla Lozano publica *Alhambra y los Tuchas (Una historia del maquis)* (1987). Frente a la elevación del maquis al estatus de héroe en *Muerte y pasión*, este texto retrata a los resistentes en una luz negativa y en varios casos se llega a hacer eco de ciertas imágenes comunes en las novelas favorables al régimen. Las últimas novelas de los ochenta son *Operación Carlomagno: novela de la*

¹⁹⁵ Las futuras referencias al texto de González Sevillano usarán la abreviación *Muerte y pasión*.

resistencia vasca, 1940 (1988) de Mario de Salegi y *Beltenebros* (1989) de Antonio Muñoz Molina. La obra de Muñoz Molina que será adaptada al cine en 1991 por Pilar Miró retrata la vuelta de un antiguo brigadista internacional y resistente para eliminar a un traidor de la guerrilla madrileña.

La primera novela de los noventa, *Cambio de bandera* (1991) de Félix de Azúa, dibuja la complicada situación de los vascos ante la sublevación militar y la incipiente formación de la resistencia.¹⁹⁶ En 1992, Eduardo Mendoza capta la historia de una monja que se enamora de un cacique en *El año del diluvio*. La ayuda que la monja presta a unos resistentes figura en un plano secundario, pero aún ocupa una parte significativa de la historia. El mismo año, Joaquín Leguina publica la novela negra *Tu nombre envenena mis sueños* (1992) que retrata el asesinato de algunos adictos al régimen. Aunque durante las investigaciones de estos homicidios se menciona a la posibilidad de que “los rojos están vivos y actuando” (Leguina 60), una alusión a la lucha clandestina, los asesinatos no son acciones llevadas a cabo por la resistencia antifranquista. La trama de una nueva novela que surge de la pluma de Marsé, *El embrujo de Shanghai* (1993), tal como *Un día volveré*, capta más bien el “post-maquis”, es decir, la vida de los guerrilleros cuando la resistencia ha terminado o los luchadores han colgado los guantes. En estos casos, la lucha clandestina, que forma parte del pasado de los protagonistas, sirve más como un trasfondo que provee la intriga del relato que el tema principal. En 1994, un historiador de la guerrilla extremeña, Justo Vila, edita *La agonía del búho chico*. Al año siguiente, Alfons Cervera comienza a publicar una serie de novelas que captan diferentes perspectivas de la memoria colectiva y traumática de un pueblo, Los Yesares. En *El color*

¹⁹⁶ Para una exploración de esta situación, véase el artículo de Paloma Aguilar, “Institutional Legacies and Collective Memories: The Case of the Spanish Transition to Democracy”.

del crepúsculo (1995), el punto de vista corresponde a Sunta. Si bien es cierto que los maquis apenas se mencionan en esta novela, también este silencio es un fuerte indicador de cómo la resistencia es barrida de la memoria colectiva. Las preguntas de Sunta y los otros niños, que sienten curiosidad por los maquis, chocan contra una pared de silencio que sus padres erigen o bien con el castigo de las fuerzas represoras. Durante el último año de este período, César Rodríguez-Gavela López publica una novela corta, *La raya seca* (1996), que relata el hallazgo asombroso de negros en un bosque de Galicia.

Las obras de este período también incluyen varias colecciones de cuentos y una autobiografía. En 1985 Pilar Cibreiro edita *El cinturón traído de Cuba*. Tras la tercera obra de Marsé sobre la resistencia, *Teniente Bravo* (1986), llega la primera versión de la autobiografía de Felipe Matarranz González, *Manuscrito de un superviviente* (1987).¹⁹⁷ En 1994, Luis Martínez Terrón publica *La “partida del alba” y otras historias del maquis* que capta las historias orales que el autor escuchó principalmente de otros miembros de la Guardia Civil. Una primera colección de cuentos de Antón Castro que retrata la lucha clandestina, *El testamento de amor de Patricio Julve*, se publica en 1995.¹⁹⁸ Al año siguiente, se dan a conocer unos cuentos de José Giménez Corbatín, *El fragor del agua*.

Casi todas las obras de este período siguen la tendencia dramática y realista vista en las etapas anteriores. No obstante, dos obras publicadas en los últimos dos años de este período sirven como vaticinio de una tendencia que se observará en el quinto: el intento de buscar nuevas vías para retratar la lucha guerrillera. *La raya seca* y *El testamento de amor* rayan en lo fantástico o caen de pleno en ello. Según un guardia en *La raya seca*,

¹⁹⁷ Este texto, que fue reeditado bajo otro título en 2005, será comentado en el quinto período pues no pude consultar la primera versión.

¹⁹⁸ Las futuras referencias a este texto usarán la abreviación *El testamento de amor*.

“las fronteras, cuando eran atravesadas por bosques grandes –y ninguno en toda Galicia como el de Hosanna—se convertían en lugares misteriosos que, en realidad, no pertenecían a ninguno de los países limítrofes” (Rodríguez-Gavela 22-23). Es, precisamente, en el bosque de Hosanna donde el ganadero, Santos Lence, tiene una experiencia tan singular que prefiere mentir inicialmente a los guardias civiles. Les explica que ha visto a tres brujas en el bosque. Escuchó “[v]oces de cuando las mujeres están con los hombres” y se acercó para averiguar qué ocurría (20). Vio a tres mujeres negras completamente desnudas y una tenía el pubis dorado. Eliminando lo fantástico de la relación de Santos Lence, el cabo Adán le pregunta “si eran negras desnudas lo que viste, ¿a qué viene hablar de brujas?” (20). El ganadero reconoce que tenía medio de contar la verdad por si le tomaban por loco.

Un cuento en *El testamento de amor*, “Celigarda en el Cuarto Pelado”, narra la historia de Clara Isabel que entretiene a sus hijos con sus invenciones sobre un “bandolero benefactor”, Juan Bautista Billoro. Al sentirse cerca de la muerte, Clara Isabel confiesa a sus hijos que Billoro no existe. Sus hijos niegan su revelación. Uno comenta que el bandido ha traído frambuesas y liebres y otro afirma haberlo visto esa mañana. Cuando Clara Isabel vuelve a insistir que Billoro es invención suya, un “hombre envejecido y montaraz [. . .] penetró en la habitación y se acercó a la moribunda” para decirle: “Señora. Yo soy Juan Bautista Billoro” (Castro 180). Curiosamente, este uso de la fantasía sugiere la transgresión de la barrera entre la ficción y la realidad pues un ente ficticio parece volverse un hombre de carne y hueso. Aunque Clara Isabel deja de respirar “sin llegar a saber si aquel gigante destrazado era el auténtico Juan Bautista Billoro o una ilusión fugaz, inventada por sus hijos en el umbral de la muerte para evitarle cualquier

remordimiento” (Ibíd.), varias obras literarias y fílmicas del quinto período no dejan lugar a duda sobre su carácter fantástico. Así pues, estos dos ejemplos proyectan una tendencia que se desarrollará más plenamente en el último período.

Los relatos publicados entre 1985 y 1996, al contrario de ciertos relatos del quinto período, no intentan difuminar la línea entre hechos históricos e invención artística. Al revés, varios novelistas muestran su deseo de afirmar esta línea. En la introducción a *Alhambra y los Tuchas*, Sevilla Lozano explica que “aunque los hechos que aquí narro fueron históricos en un 75 por 100, tienen un 25, o quizá más, de fantasía, de imaginación más” (11). En el caso de *Muerte y pasión*, González Sevillano reconoce haber entrevistado a personas que conocían al protagonista de su relato, pero subraya que esta información sobre hechos históricos se integró en su ficción: “Fundamentalmente esta obra y a pesar de todo, es puramente de imaginación” (5). Así pues, ambas novelas preservan unos hechos reales en la memoria colectiva, pero lo hacen subrayando que parte de su narrativa es ficticia.¹⁹⁹

A parte de la división que se mantiene entre los hechos reales y la ficción, la caracterización de las fuerzas represoras y los adictos al régimen, por un lado, y los resistentes y su lucha, por otro, también perfila la diferencia entre los textos del cuarto momento y aquéllos del tercero y quinto. Mientras que en la etapa anterior había muy pocas representaciones de tortura y represión, las imágenes de estos abusos son más numerosas y más violentas en el presente período, pero no llegan hasta el sadismo visto en el último período. La inclusión de estas visiones muestra que una parte del pasado que la versión oficial obviaba o tergiversaba se recupera para la memoria colectiva. El hecho

¹⁹⁹ Otros escritores que resaltan que sus novelas entretejen hechos históricos con ficción incluyen Mendoza y Martínez Terrón.

de que en el cuarto apartado sea la primera vez que se publican dentro de España narraciones con abundantes representaciones fuertes de la represión franquista señala la libertad plena de la que los autores gozaban tras la desaparición de la censura y la creación de un gobierno democrático. Mientras se avanza por este cuarto período, el fracasado golpe de estado de Tejero se aleja cada vez más de manera que la estabilidad socio-política del país parece definitiva. Esta situación provee un entorno en el que los autores se sienten cómodos expresando la memoria de otro colectivo largamente callada y, por lo tanto, aumentan las publicaciones cuya voz es generalmente favorable a los maquis.

Como se ha visto en las divisiones anteriores, las representaciones de la represión franquista son un factor muy importante en la caracterización negativa de las fuerzas fascistas y de los adictos al régimen.²⁰⁰ Algunas obras, como *Luna de lobos*, retratan desde las humillaciones, como el rapar al cero a las mujeres izquierdistas, hasta los paseos de los soldados republicanos que han huido del frente asturiano. Otras narrativas, incluyendo *El cinturón traído de Cuba*, también ejemplifican estas eliminaciones físicas extrajudiciales. Al tiempo que la narradora resalta que el olvido y el silencio han oscurecido la memoria de los vencidos, su referencia a “[m]e cuentan” sugiere cómo las historias orales contribuyen a preservar la memoria colectiva:

Me cuentan también, entre otras cosas que yo ignoraba o que el olvido borró y luego la imaginación transformó, que una pariente [de Santalla], socorredora de un grupo de escapados de la parte de Loira, fue torturada

²⁰⁰ La representación de la Guardia Civil en *Alhambra y los Tuchas* es una excepción a la tendencia general de este período. En esta novela, los guardias son dibujados como los defensores del pueblo agredido por los resistentes sedientos de venganza.

por la Guardia Civil. Su cadáver apareció tirado en la curva de un camino, tenía los pechos cortados. (Cibreiro 36)²⁰¹

La hermana de Santalla también “pagó con su propia vida la complicidad urdida con el hermano y murió reventada por las palizas de la Pareja [. . .] tenía la columna rota por varios sitios y los huesos blandos como pan de trigo” (37). Estos comentarios ponen en evidencia que las represiones segaban hasta la vida de las personas que prestaban cualquier forma de ayuda a los huidos. Otro cuento en *El cinturón traído de Cuba* muestra cómo la historia de Cheda cambia para siempre la memoria que la narradora tiene del Arenal de Cedeira. En esta playa, las tropas rebeldes mataron a “adolescentes asturianos” con extrema violencia y crueldad llevándolos mar adentro y arrojándolos al agua. Cuando “se agarraban desesperadamente a los maderos de las embarcaciones [. . .] les cortaban las manos” con hachas (40). Aunque estas imágenes violentas caracterizan a los represores como crueles y sanguinarios, no llegan a sugerir como así se hace en varias obras literarias y fílmicas del quinto período que los represores disfrutaban de sus actos.

Con respecto a la representación sexual de las fuerzas represoras, en el cuarto apartado se las dibuja de manera más desfavorable que en el tercero, pero no tan denigrante como el último. Mientras que varias obras del quinto período las caracterizan como llenas de violadores u hombres lascivos, pocos relatos de la presente etapa usan la sexualidad de las fuerzas fascistas o de los adictos al régimen para desprestigiarlos. En *Beltenebros*, el policía franquista infiltrado, Valdivia, coacciona a Rebeca (hija) para que se acueste con él. Le dice que es el único que puede salvar a su pareja, Andrade, a quien Darman, el protagonista, busca para matar pues su superior, Bernal, piensa que éste y no

²⁰¹ La novela de Andrés Trapiello, *Días y noches*, y el manuscrito inédito de un alcalde republicano, *Memorias de Santiago Rodríguez Díez*, también mencionan actos similares de violencia contra el cuerpo de la mujer.

Valdivia es el traidor. En *El año del diluvio*, un adicto al régimen, Augusto Aixelà, también aprovecha el engaño para conseguir los favores sexuales de una mujer. Seduce a una monja haciéndole pensar que comparte sus aspiraciones (la construcción de un asilo de ancianos) y que si deja el hábito, tendrán una vida juntos.²⁰²

Las obras del cuarto período tienden a evitar la división maniqueísta de los dos bandos vista en las obras de la segunda etapa que se hacen eco de la versión oficial. Aunque el tratamiento de los maquis es generalmente favorable, no suele convertir a los luchadores en héroes.²⁰³ Con respecto a las novelas de Julio Llamazares, Alfons Cervera, Andrés Trapiello y César Gavela, José María Izquierdo propone que “abandonan el maniqueísmo ideológico del esquema de la Guerra fría” (“Maquis” 114). “Se reivindica al guerrilleros desde su dimensión de maldito, derrotado y olvidado sin conferirle ninguna dimensión heroica fundamentada en un discurso político hoy en día inaceptable” (Ibíd.). Asimismo, Ana Luengo refuta la proposición de Gonzalo Navajas de que el protagonista de *Luna de lobos* aparece en una “dimensión heroica” (Navajas 25), señalando que Ángel “no tiene los rasgos necesarios para ser un héroe: la valentía, la virtud sin tacha, el altruismo y sobre todo la naturaleza sobrenatural” (Luengo 133). Según Luengo, “la construcción del personaje de Ángel conlleva en sí misma un gran número de características puramente humanas en tensión por vivir en un medio absolutamente infrahumano, lo que lo arrastra a una dolorosa des-heroización” (Ibíd.).

²⁰² En *Muerte y pasión*, en cambio, la víctima de una burla amorosa es un alto jefe militar fascista. Éste baja su guardia al intentar seducir a una marquesa, que realmente es Sebastián, el líder de una partida, vestido de mujer. Cuando entran en un cuarto para consumar su amor, el resistente aprovecha la oscuridad para robar la cartera del fascista. La burla deja al militar en ridículo y lo dibuja como un hombre lascivo.

²⁰³ Una posible excepción es *Muerte y pasión*. En este relato, Sebastián se muestra altruista repartiendo el dinero robado con los pobres y dejando que sus hombres coman antes que él. Asimismo, hay varios pasajes de la novela que comparan al jefe de la partida con Cristo, sugiriendo así su alto sacrificio.

Algunas características que dibujan a los guerrilleros favorablemente incluyen la generosidad, bondad y astucia. Aparte de los ejemplos ya señalados de *Muerte y pasión*, otras narrativas, incluyendo *El año del diluvio* y un cuento de *El testamento de amor* (“Celigarda en el Cuarto Pelado”), también retratan a los resistentes como generosos y bondadosos. En éste, Clara Isabel explica a sus hijos que “Juan Bautista Billoro ha robado melocotones, calabazas y las joyas sagradas del convento de Mirambel, aunque todo el mundo sabe que no son para él, sino para repartir con los pobres” (Castro 176). En su opinión, “Billoro era un bandolero benefactor, un alma caritativa que nunca se había visto envuelto en crímenes de sangre, aunque había secuestrado a abogados, jueces, aristócratas y sacerdotes avariciosos” (Ibíd.). En *El año del diluvio*, el jefe de una partida, Balaguer, dona el dinero robado de manera anónima para que la protagonista, Sor Consuelo, pueda llevar adelante su proyecto de construir una residencia de ancianos. Su generosidad contrasta con la avaricia y el carácter traicionero del cacique que enamora a la monja sólo para luego abandonarla. No obstante, el acto de caridad de Balaguer no lo convierte en héroe pues todos, salvo la monja, piensan que la donación es del cacique y, décadas más tarde, Sor Consuelo sigue enamorada de éste. Asimismo, ambas narrativas, a diferencia de *Muerte y pasión*, no sugieren que los resistentes tengan una superioridad moral. Ninguna de estas tres obras indica una afiliación política de los resistentes de manera que éstos parecen una especie de Robin Hood. Otra caracterización que los asemeja a este héroe popular es su astucia. Sebastián, por ejemplo, burla la vigilancia de las fuerzas represoras en varias ocasiones. Similarmente, los huidos en *Luna de lobos* “aprende[n] a subvertir el régimen panóptico de la posguerra al adoptar por su propia cuenta las artes de la vigilancia” (Martin-Márquez 379).

Otros relatos, sin embargo, caracterizan a los guerrilleros negativamente retratándolos como traicioneros, vengativos y sanguinarios. En “Demetrio Dolz”, otro cuento de *El testamento de amor*, un estraperlista, cuyo nombre proporciona el título del relato, suministra víveres a los maquis. A pesar de esta ayuda, los guerrilleros le traicionan. Lo atan a un árbol y lo dejan para la Guardia Civil ganando así tiempo para escapar. En *Alhambra y los Tuchas*, el carácter vengativo de los resistentes se resalta cuando un joven mata a uno de ellos.²⁰⁴ Intentan eliminar a toda su familia quemando la casa, pero abandonan su objetivo amenazando una venganza futura al enterarse de que la Guardia Civil está de camino. Su carácter sanguinario se retrata al explicar la necesidad de ciertos miembros de la partida de huir al monte al final de la guerra. Aunque tres fueron simples ladrones, los otros cinco estaban acusados de delitos de sangre por su participación en el fusilamiento unos frailes. La narración de las peripecias de los religiosos se dilata poniendo hincapié en el carácter cruel y sanguinario de los futuros resistentes. A pesar de la visión de la lucha clandestina en *Alhambra y los Tuchas*, es preciso recordar que esta obra dista bastante de la representación generalmente favorable a los resistentes en este período.

Como se ha observado en períodos anteriores, uno de los factores que dibuja una visión favorable de la lucha clandestina es la conexión que se traza entre la necesidad de huir de las represalias fascistas y el origen de la resistencia. Varias obras, incluyendo *El cinturón traído de Cuba*, *Muerte y pasión* y *Luna de lobos*, retratan esta conexión. En la primera, los miembros de un comité republicano que organiza un plan de defensa contra el avance de las tropas sublevadas son perseguidos y represaliados. “Todos escaparon al

²⁰⁴ Esta novela también alude a que los resistentes son gente traicionera al indicar que uno de los miembros de la partida está celoso del jefe y desea arrebatarse su liderazgo.

monte. Unos fueron cogidos a los pocos días, otros, como Santalla, resistieron y se unieron a grupos aún mayores procedentes de distintos lugares” (Cibreiro 37). Aparte de mostrar el inicio de la resistencia, este comentario de la narradora señala cómo las partidas empiezan a organizarse estableciendo contacto entre sí.²⁰⁵

En *Alhambra y los Tuchas*, se tergiversa el origen de la guerra²⁰⁶ y se indica que el “bandolerismo”²⁰⁷ fue fruto de la huida de personas al final de la contienda (Sevilla Lozano 78). Asimismo, el tratamiento de la represión fascista es casi inexistente y los pocos comentarios que hay ofrecen una representación que palidece en la luz de aquélla sobre los abusos cometidos contra los frailes. Según el narrador, los primeros días después del final de la guerra “[s]on días de venganzas, de buscar responsables, de saldar cuentas atrasadas. Hay casos de injusticias, lamentabilísimas, o de mala suerte para ambos bandos, que tristemente conducen a la muerte” (138). Frente al fusilamiento de los religiosos que se dibujó como una atrocidad cruel e inexcusable, la violencia fascista en la posguerra parece quedar excusada mediante la indicación al azar y al lamento.

De manera similar, cuando un miembro de la partida es detenido, el narrador señala que “los guardias y los policías [. . .] le hicieron ‘cantar’ adecuadamente. Facilitó toda clase de datos y detalles” (175). Aunque la indicación de que “le hicieron” sugiere el uso de violencia física para obligar al detenido a delatar a sus compañeros, la oración

²⁰⁵ En *Luna de lobos*, en cambio, los cuatro soldados republicanos huyen del caído frente norte, pero no logran establecer contacto con otros resistentes. Su necesidad de permanecer escondidos se resalta en el comentario del padre de Ángel: “Pase lo que pase, no os entreguéis, ¿me oyes? Os matarían al día siguiente en cualquier cuneta como han hecho con tantos” (Llamazares 29).

²⁰⁶ Las causas de la guerra se atribuyen a las “ideas extrañas” de los republicanos. Tras el fusilamiento de los frailes, Higinio, el principal instigador de dicho fusilamiento, “[e]mpezaba a darse cuenta de que todos los españoles, y en particular ellos, los de menos cultura, habían sido manipulados, o lo que es peor, envenenados con ideas extrañas que sólo condujeron al odio, el enfrentamiento y al desastre de una contienda, la peor de todas: la Guerra Civil” (134). Así, se evita mencionar la sublevación militar y se culpa a los republicanos de comenzar la guerra. La imagen de los resistentes como gente engañada y envenenada por las ideas de sus mandos que los manipulan deviene más común en el cine franquista.

²⁰⁷ El comentario pertinente a esta visión se comentará abajo al considerar la terminología usada en estas obras.

oculta si la tortura se usó o no. Es más, el adverbio “adecuadamente” sugiere que el narrador aprueba la acción de las fuerzas represoras. Al suavizar la imagen de la represión, la necesidad de huir al monte para sobrevivir queda menos justificada. Además, como los únicos huidos que aparecen en la novela son calificados como ladrones comunes o culpables de delitos de sangre, parecen merecer la “justicia” del nuevo régimen.

Otros aspectos del tratamiento de la lucha clandestina que la dibujan positivamente son el énfasis que se da a su aspecto político o ideológico y su organización. En *El cinturón traído de Cuba* se indica que “los escapados [. . .] no robaron a nadie, aunque mataron y ajusticiaron por ideas políticas (Cibreiro 109). El mismo cuento también diferencia a los huidos de los ladrones comunes y menciona la organización de los resistentes: “Los escapados se hacían llamar el Frente Revolucionario de Norte y a su sombra, amparados bajo ese nombre, otros cometieron robos y rapiñas que no tuvieron castigo. Aprovecharon los malos tiempos, el miedo y el desorden. Cuando cayó Santalla y cayeron los escapados se acabaron también los ladrones” (109).

En “Semblanza de un guerrillero”, un cuento en *La “partida del alba”*, el protagonista, Juan, huye al monte alentado por sus mandos del ejército republicano que le dan permiso para volver a su pueblo. Llega demasiado tarde para prevenir el paseo de su padre y la humillación y enloquecimiento de su madre y, por lo tanto, decide subir al monte en busca de los “grupos de hombres convertidos en guerrilleros que renunciaban al exilio y preferían luchar a cuerpo limpio en la sierra, en defensa de la República” (Martínez Terrón 41). Así pues, aparte de la indicación de que Juan tiene “firmes ideales republicanos” y se considera socialista (37, 38), se señala que los guerrilleros luchan por

la República. Su propósito se subraya cuando ocupan un pueblo para explicar a los vecinos el propósito de su lucha.

Aparte del énfasis puesto en la motivación ideológica de la resistencia, este cuento dibuja la lucha clandestina positivamente a través de alusiones a su disciplina, organización y la conexión con el ejército republicano. La conversión de soldado republicano a guerrillero antifascista se evidencia no sólo en el caso particular de Juan, sino también en el siguiente comentario sobre los otros resistentes que desmiente la imagen promovida en las obras profascistas de que éstos eran principalmente delincuentes comunes que se echaba al monte para enriquecerse: “Eran combatientes desgajados de sus propias unidades [del ejército republicano] y peleaban en retaguardia enemiga” (41). La conexión que se establece entre soldado republicano y resistente antifascista sugiere que los motivos de estas personas no han cambiado y así, se insinúa que un guerrillero es digno del mismo respeto que se tendría a un soldado republicano. Al unirse a los guerrilleros, Juan tiene que jurar “acatar la disciplina, cumplir fielmente las órdenes de los jefes dentro del Ejército Irregular de Guerrilleros, que es el brazo armado de la Unión Nacional” (43). Si bien la mención de la Unión Nacional es un anacronismo,²⁰⁸ no deja de subrayar la organización y la disciplina de los guerrilleros, dos factores que retratan a la resistencia favorablemente.

En otras obras, los resistentes no muestran inclinación de adherirse a un programa político. Aunque los huidos en *Luna de lobos* intentan establecer contacto con “El Francés”, un resistente que “ha regresado trayendo consignas y armas” (Llamazares 121), Ramiro, como bien ha mostrado José María Naharro Calderón,

²⁰⁸ La adhesión de Juan a los guerrilleros se produce antes del final de la guerra civil. La Unión Nacional, sin embargo, no fue fundada hasta 1942.

recela convencido de que su resistencia tiene mucho más de heroísmo temporal que de pragmatismo bélico. Bien sabe que su lucha está más motivada por la imposibilidad de huir que por cualquier creencia ideológica, rompiendo posmodernamente con una visión idealista del papel de la resistencia antifranquista. (40)

La desconfianza de Ramiro se observa cuando comenta que “[e]sa música es la que siempre nos han tocado los partidos desde fuera para que sigamos aguantando los cuatro desgraciados que no pudimos escapar a tiempo” (Llamazares 121). Aunque la partida de Ramiro hace poco más que intentar sobrevivir, su conversación con un enlace destaca que otros huidos sí toman la ofensiva. La partida de Acevedo, por ejemplo, voló una línea eléctrica. El intento de desestabilizar la dictadura mediante sabotajes muestra por lo menos una política antifranquista incluso si no llega a deberse a una ideología particular (comunismo, anarquismo, etc.).

Incluso en las obras en las que no se menciona ninguna afiliación política específica, como aquéllas en las que los resistentes parecen ser una especie de Robin Hood, aún se sugiere que la lucha clandestina parte de la oposición a Franco y a los adictos a su régimen. En *El año del diluvio* se aprecia la tensión entre Balaguer y el cacique con conexiones en el gobierno fascista. Similarmente, el protagonista de *Muerte y pasión*, Sebastián, inicialmente se niega a hacer el servicio militar pues no quiere servir a las autoridades que cegaron la vida de su padre. A pesar de que acaba por presentarse, escapa del batallón disciplinario al que es destinado por ser considerado una persona no adicta al régimen y emprende una vida de resistencia. Así pues, hasta los resistentes menos politizados aún perfilan la ideología antifascista de la lucha guerrillera.

Con respecto al tratamiento de la sexualidad de los resistentes, varias narraciones no la usan para retratarlos negativamente y a veces su vida amorosa llega hasta dibujarlos favorablemente, resaltando que son hombres de familia o novios respetuosos. En *Muerte y pasión*, por ejemplo, la partida se separa temporalmente y varios de los resistentes vuelven con sus familias. El jefe de la cuadrilla, Sebastián, es caracterizado como un “adorado, gallardo y bien plantado novio” (González Sevillano 24). En *Luna de lobos*, el hecho de que Guido esté casado y tenga hijo le hace poco favorable a la proposición de exiliarse pues no quiere alejarse de su familia. Aunque esta novela también retrata a los huidos teniendo relaciones extramatrimoniales (tanto Ángel como Ramiro), éstas no se aprovechan para caracterizarlos negativamente.

En otros casos, sin embargo, la sexualidad de los maquis sugiere una visión menos favorable. Uno de los miembros de la partida de Sebastián (*Muerte y pasión*), besa a una chica durante un atraco. No obstante, su indiscreción provoca la ira del jefe y se dibuja como una excepción al carácter respetuoso de los maquis. En *El embrujo de Shanghai*, “el Denis” desmiente las fabulaciones de Forcat y revela que “el Kim” ha abandonado a su mujer e hija para vivir escondido con su propia mujer e hijo. Éste también parece carente de morales pues regenta un bar de fulanas y, quizás para vengarse de “el Kim”, convierte a su hija en su amante.²⁰⁹ En *Alhambra y los Tuchas*, se dibuja a los resistentes como hombres lascivos a pesar de que varios miembros de la partida están casados: “Pasados los primeros meses, tienen que fijar turnos rotatorios para que, primero de uno en uno y luego de dos en dos, marchan cada noche para saciar sus instintos

²⁰⁹ Similarmente, el carácter de Darman, el militante que vuelve a Madrid para eliminar a un traidor en *Beltenebros*, resulta cuestionable. Llama la “boîte Tabú” para que envíen a Rebeca (hija) a su hotel. El acto sexual entre los dos resulta difícil de calificar pues Darman explica, por un lado, que ella le desafiaba y repetía “una palabra sucia, una invitación”, pero, por otro, dice que “la abrí y la obligué a agitarse en rápidas palpitaciones que contraían su boca con un gesto de dolor” (Muñoz Molina 170).

sexuales” (Sevilla Lozano 188). Las palabras “saciar” e “instintos” animalizan su sexualidad y se hacen eco de la representación observada en *El ladrido*. Dos resistentes frecuentan a “fulanas” y uno se contagia de sífilis. Para curarse, el enfermo tiene que acudir muchas veces a un médico para hacer los tratamientos. Estas visitas son descubiertas y la Guardia Civil mata al enfermo y al jefe de la partida en una emboscada. Así pues, en este caso la sexualidad de los resistentes se dibuja como una distracción de la lucha clandestina y, por lo tanto, sirve para denigrarla.

Otro factor que influye en la visión de la resistencia es el momento retratado de la lucha. La mayoría de los relatos de este período dibujan la clandestinidad como un esfuerzo herido de muerte o completamente terminado. Esta imagen deja claro que la resistencia no logra derrocar a Franco, pero no llega a sugerir que sea una lucha sin sentido, perdida de antemano. El acoso de las fuerzas represoras es el principal factor que determina el fin de la resistencia. En *Luna de lobos*, por ejemplo, se sugiere el constante declive de la resistencia pues en cada sección de la novela muere uno de los huidos. Asimismo, el molinero que intenta poner a Ángel y Ramiro en contacto con “El Francés” comenta que “[p]or aquí, cada vez van resistiendo menos” (Llamazares 120). El último resistente, Ángel, acepta abandonar la tierra que “está maldita” para él cuando su hermana ya no puede aguantar las represalias.²¹⁰

La terminología es un último aspecto de estas obras que muestra la memoria del autor y, a su vez, influye sobre la percepción que los lectores conformarán de los

²¹⁰ Una excepción a esta tendencia es *La raya seca*. En esta novela el cabo Manuel Adán comenta el desenlace de la lucha guerrillera diciendo que “muchas veces he pensado que si tuviéramos que ser nosotros lo que arrojaran de la sierra al maquis, aún hoy andaríamos por estas montañas pegando balazos a la vida y al viento. No se pudo con ellos y eso hay que aceptarlo. Ganamos porque se fueron” (Rodríguez-Gavela 19). En contraste con la imagen de un exterminio total visto en muchas obras pro fascistas, incluyendo *La paz empieza nunca* y *El ladrido*, el comentario de este guardia civil reconoce que la decisión de los guerrilleros de abandonar la lucha y exiliarse fue significativa en el triunfo de las fuerzas públicas.

resistentes y de la lucha clandestina. Las obras de este período generalmente usan términos neutros (“los del monte” y “huidos”) o favorables (“guerrilla”, “maquis”, etc.) a la resistencia cuando el sujeto del discurso no está en contra de la lucha clandestina. El discurso de los miembros de las fuerzas represoras y de los adictos al régimen, en cambio, refleja la preferencia de estas personas por vocablos como “bandoleros” o “bandidos” que caracterizan a los resistentes como delincuentes sin ninguna influencia ideológica o política o por el término “maquis” que debido a su origen francés podría sugerir que los resistentes son extranjeros que perturban la paz en España.

Un caso particular que requiere mayor atención ocurre en *Alhambra y los Tuchas*. En el siguiente intercambio entre el jefe de la policía secreta de Ciudad Real y el gobernador se aprecia que el término huidos viene a ser el equivalente de bandoleros. Esto muestra otro ejemplo de cómo esta novela se hace eco de las obras favorables al régimen. El gobernador comenta que están organizando un plan para “acabar con esos bandoleros o ‘huidos’ que tantos delitos y crímenes están cometiendo entre la población civil” (Sevilla Lozano 78). El policía le pregunta “¿[p]or qué les llaman a esos bandoleros ‘huidos’?” (Ibíd.). El gobernador responde que “les llaman así a todos los que huyeron, se escondieron o no se entregaron en su día a las autoridades al terminar la guerra. Y entre ellos están todos los componentes de esta partida, que poco a poco han evolucionado a un peligroso bandolerismo” (Ibíd.).²¹¹ La manera en que se equipara “bandoleros” con vocablos mejores para los maquis hace que éstos dejen de tener una connotación tan positiva y los luchadores clandestinos se iluminen con luz desfavorable.

²¹¹ En otro momento, la novela vuelve a igualar “bandoleros” con términos más favorables a la resistencia. Según el narrador, el sargento Pose organiza la “persecución de bandoleros, guerrilleros o ‘huidos’” (175).

Quinta etapa: visiones más recientes

El período más reciente en la evolución de las obras de la resistencia se distingue de la cuarta por varias razones. A partir de 1997, los textos literarios y cinematográficos comienzan a mostrar dos tendencias divergentes en su acercamiento a la historia de la resistencia.²¹² La primera busca nuevas vías, como la parodia, la fantasía y la metaficción, para abordar un tema que a esta altura tiene casi sesenta años de antigüedad. El primer ejemplo abandona el dramatismo común hasta ahora y los últimos dos difuminan la división convencional entre los hechos históricos y la ficción que hasta este período no se había cuestionado y, como se señaló arriba, se había subrayado en varios textos del cuarto período.

Mientras que la parodia sólo se ha visto en la película de Gonzalo Suárez, *El portero* (2000), la fantasía, como vía de expresión, se ha manifestado tanto en la literatura (*Los seres imposibles* (1998) de Antón Castro) como en el cine (*El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro).²¹³ Con respecto a las obras de metaficción, éstas difuminan la línea entre la realidad histórica y la ficción y, a veces, presentan hechos ficticios como si fueran reales. Esto ha dado casos de confusión, como por ejemplo, la que observé en la biblioteca municipal de Madrid, donde la novela de Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945* (2001), se ubica entre los estudios históricos. De manera similar, Samuel Amago ha señalado un artículo publicado en *El Mundo* que obvia el hecho de que la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001), aunque relate en parte una investigación histórica real, es una

²¹² Aunque el comentario de las películas (como *El laberinto del fauno*, *El portero* y *Soldados de Salamina*) se reservará para el capítulo seis, no quiero dejar de resaltar los puntos comunes entre la literatura y el cine.

²¹³ A pesar de que la película de Gonzalo Suárez toma como punto de partida un cuento de Manuel Hidalgo del mismo título, este texto, a mi ver, no llega a parodiar a los guerrilleros ni a los guardias civiles. Tampoco se burla de las obras que tratan el tema de la resistencia.

ficción.²¹⁴ El autor mismo reconoce en *Diálogos de Salamina* que muchos de sus lectores no se han dado cuenta de que su texto tiene una fuerte dosis de invención artística.

En la segunda tendencia los artistas siguen respetando la separación convencional entre la realidad histórica y la ficción. Es más, resaltan su compromiso con la representación histórica desarrollada en su obra señalando la consulta de estudios históricos o fuentes orales en páginas de agradecimientos. Si bien estas páginas resaltan que hechos reales han influido sus relatos, también sirven para señalar que dichos hechos se incorporan dentro de una ficción. Así pues, no sorprende que estas obras sigan la línea tradicional de un tono dramático.

Aunque el año 1997 podría parecer como una selección arbitraria, es precisamente en él que aparecen dos novelas en las que se destacan la preparación que los autores hicieron para escribirlas: *Maquis* de Alfons Cervera y *En un viejo país* de Santiago Trancón. *En un viejo país* y *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero son los únicos textos de metaficción que no intentan difuminar la división entre ficción y realidad histórica. En una nota introductoria, Montero señala lo que es fiel a la historia de la resistencia y lo que es invención suya. Estas novelas tempranas prefiguran el juego de la metaficción que se hará más pleno en las obras de Trapiello y Cercas. En las novelas de Trancón y Montero, la metaficción ejerce un papel efímero y los pasajes que recuerdan al lector real su propia existencia como tal y dibujan el texto que tiene entre sus manos como una creación del autor sirven para subrayar que el relato es una ficción. En las novelas de Trapiello y Cercas, en cambio, la metaficción hace que lo inventado parezca más real. Si estos autores hicieran una declaración semejante a la de Montero, estropearía el juego que el texto mismo se empeña en fomentar.

²¹⁴ El artículo es “*Soldados de Salamina*” de Juan Bonilla.

Asimismo, 1997 resulta el año apropiado para sentar un nuevo período pues la producción artística aumenta de manera significativa. Como se explicó antes, algunos miembros del PSOE cambiaron su actitud tras la pérdida del gobierno en 1996 y la ofensiva recuperadora del Partido Popular.²¹⁵ Comenzaron a romper con el pacto de silencio –respetado durante casi veinte años– y empezaron a seguir el fenómeno de la recuperación de las memorias sobre la guerra y sus consecuencias que la sociedad civil ya había empezado mediante organizaciones privadas. El renovado interés que los políticos mostraron entonces y que el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero refrendó en 2004, por la recuperación de la memoria histórica sirvió para animar aún más la producción de obras literarias y cinematográficas.

Otro factor que explica el aumento de la producción literaria y fílmica a partir de 1997 es la desaparición paulatina de los últimos combatientes y el declive que esto representa para cualquier memoria colectiva. Como se señaló anteriormente,

[l]e sentiment d'un évanouissement rapide et définitif se combine avec l'inquiétude de l'exact signification du présent et l'incertitude de l'avenir pour donner au plus modeste des vestiges, au plus humble des témoignages la dignité virtuelle du mémorable. [. . .] À mesure même que disparaît la mémoire traditionnelle, nous nous sentons tenus d'accumuler religieusement vestiges, témoignages, documents, images, discours, signes visibles de ce qui fut, comme si ce dossier de plus en plus proliférant devait devenir on ne sait quelle preuve à l'on ne sait quel tribunal de l'histoire. (Nora I: xxvi, I: xxvii)

²¹⁵ Ver nota 178 supra añadida p. 180.

Así pues, la creación de textos literarios y fílmicos sobre la resistencia antifascista española significa el deseo de estos artistas de proteger esta identidad y memoria.

En los años más recientes se aprecia un aumento en el número de autobiografías y otros textos de *non-fiction* que tratan la resistencia antifascista. De 2002 a 2006, sólo cuatro de los once libros publicados son de ficción.²¹⁶ Los protagonistas de la lucha guerrillera toman la palabra y sus versiones de los sucesos han salido en forma de autobiografías y entrevistas.²¹⁷ Entre los libros publicados por los sobrevivientes se encuentran *Memorias de un guerrillero. El maquis en la Sierra de Cuenca* (2002) de Emencio Alcalá Ruiz “Germán” que retrata su papel en la Agrupación de Guerrilleros de Levante y Aragón (AGLA). El mismo año un ex guardia civil, Gabriel Ferreras Estrada, expulsa su participación en la lucha contra la guerrilla antifranquista en *Memorias del Sargento Ferreras*. También de 2002 es el libro de Francisco Martínez López, *Guerrillero contra Franco*. En 2004, una enlace y guerrillera de la AGLA, Remedios Montero, publica *Historia de Celia. Recuerdos de una guerrillera antifascista*. Otro enlace y guerrillero, Felipe Matarranz González, retrata su participación en la guerra civil, sus experiencias en las cárceles franquistas, y sus actuaciones como miembro de la Brigada Machado en *Camaradas, ¡Viva la República!* (2005).²¹⁸ Finalmente, Antonio Esteban Garvía, también de la AGLA, publica en 2006 *Lucha por la libertad*.²¹⁹

²¹⁶ En el campo del cine el dominio de los documentales sobre las películas de ficción caracteriza toda la quinta etapa.

²¹⁷ Estos textos suelen relatar la juventud de personas de ambos bandos, su incorporación a una organización afín y su vida posbélica.

²¹⁸ Esta versión de las memorias del resistente asturiano es más completa, según el propio autor, que el texto de 1987 publicado en Cuba.

²¹⁹ En los libros de Emencio Alcalá y Felipe Matarranz hay, además del texto escrito por sus autores, entrevistas de ellos. En el caso de Felipe Matarranz, la entrevista está grabada en un dvd y en el libro de Emencio Alcalá, el editor, Salvador F. Cava, transcribió la que le hizo al guerrillero.

Aparte de las autobiografías se han publicado varias entrevistas que comentan la resistencia antifascista incluyendo *Hijos de la guerra: testimonios y recuerdos* (2001) de Jorge Martínez Reverte y Socorro Tomás. También hay una entrevista hecha a Florián García, Remedios Montero y Francisco Molina en la primavera de 2002 disponible en la página web de La Gavilla Verde en el documento titulado “IV Jornadas el maquis en Santa Cruz de Moya”. Otras entrevistas incluyen las que José Antonio Vidal Castaño publicó en *La memoria reprimida. Historias orales del maquis* (2004).²²⁰

Un aspecto de las autobiografías que merece atención pues servirá como punto de comparación con los documentales es la distribución. El alcance de estas obras es mínimo para la memoria colectiva ya que son de difícil y escasa distribución y venta.²²¹ No obstante, las autobiografías comparten otro elemento en común con los documentales: el hecho de que sus autores no esperan lucrarse con sus libros. Muchas de las obras fueron publicadas con la ayuda económica de algún gobierno local. Antonio Esteban Garvía, por ejemplo, me dijo que tuvo que ceder los derechos de autor debido a la subvención que recibió de la Diputación de Albacete. Una situación parecida podría ser el caso de las autobiografías de Ferreras y Martínez-López pues ambas fueron editadas por la Diputación Provincial de León y el Instituto Leonés de Cultura. De manera similar, Felipe Matarranz donó sus derechos de autor de la primera versión de su autobiografía, *Manuscrito de un superviviente*, a los cederistas (Comités de Defensa de la Revolución) de Cuba. El ex combatiente comenta esta donación y reitera en *¡Comaradas, Viva la*

²²⁰ Futuras referencias a este texto utilizarán la abreviación *La memoria reprimida*.

²²¹ Felipe Matarranz, por ejemplo, me llevó a la única librería que distribuía su libro, según él conocía. Lo compró y me lo regaló. En otros casos, compré el texto directamente del autor (así ocurrió con el libro de Antonio Esteban Garvía) o lo compré a través de librerías que se especializaban en temas particulares. Esto fue el caso de las autobiografías de Ferreras, Martínez-López y Montero. Estos ejemplos muestran la poca distribución que estas obras reciben y, por lo tanto, el efecto mínimo que tienen sobre la memoria colectiva de las generaciones presentes y futuras.

República! “que no crea algún malpensado que lo hice con fines lucrativos” (34). La segunda versión salió gracias a un grupo de personas que se organizó con el fin de publicarla.²²²

Aunque estos textos se centran principalmente en la resistencia, casi la mitad de las obras de ficción de esta etapa le otorga un papel secundario. Estas narraciones incluyen *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero que retrata las investigaciones que la protagonista, Lucía Romero, realiza para encontrar a su esposo, supuesto víctima de un secuestro. La ayuda que dos vecinos suyos le prestan da pie a que uno de ellos, Félix, cuente su breve intervención en la resistencia anarquista en Cataluña. En esta etapa también se editan varias colecciones de cuentos, incluyendo la de José Giménez Corbatín, *Tampoco esta vez dirían nada* (1997), y otra de Antón Castro, *Los seres imposibles* (1998). En 2000, Juan Marsé publica *Rabos de lagartija*, un relato que capta la ausencia del padre de David, la cual marca la vida del protagonista. El mismo año salen *Lucio l'irréductible* (2000) de Bernard Thomas y Isabelle Villemont sobre un resistente imaginario que comienza sus peripecias en la clandestinidad al lado del famoso guerrillero “Quico” Sabater y *Días y noches* (2000) de Andrés Trapiello que aprovecha la falacia de un diario encontrado en la Fundación Pablo Iglesias para narrar la historia de un soldado republicano que lucha en la guerra, anda huido hasta pasar la frontera francesa, y embarca para México en el *Sinaia*. “El portero”, un cuento de Manuel Hidalgo sobre un jugador de fútbol que se gana la vida haciendo apuestas, no es editado hasta 2003 a pesar de que sirvió como punto de partida para la película de Gonzalo Suárez del mismo título producida tres años antes. En 2004, Carme Riera publica *La mitad del alma* que dibuja la investigación de la narradora sobre la desaparición de su

²²² Según se indica en el texto, cualquier ganancia servirá para pagar otra edición.

madre. El mismo año, *El lápiz del carpintero* (2004) de Manuel Rivas capta los recuerdos que un ex carcelario, Herbal, le narra a una prostituta. Finalmente, tres novelas de Alfons Cervera, *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2003) y *Aquel invierno* (2005), retratan las diferentes perspectivas de la memoria de los vecinos de Los Yesares.

En todas estas obras el tratamiento de la lucha guerrillera no pasa de unas apariencias o se limita al trasfondo. En el caso de *Días y noches*, un fragmento del relato capta la conversión del soldado republicano en huido. En otros casos, como estas tres novelas de Cervera, el tiempo de la narración se sitúa en un momento posterior a la muerte de Franco y la resistencia surge ocasionalmente en los pensamientos, comentarios y recuerdos de los personajes.

Otras narraciones, sin embargo, se centran en la resistencia o, por lo menos, dedican considerable atención a ella. En este grupo incluyo *Pensa nao* (1999) de Anxo Angueira. Aunque la sublevación y la huida al monte o a otras zonas leales a la República no se retrata hasta casi el final del libro, este relato, tal como la novela de Sender, merece su posición entre las obras literarias cuyo tema principal es la resistencia pues la representación de los acontecimientos anteriores al levantamiento militar facilita la comprensión del origen de la lucha guerrillera. Varios de los personajes incluyendo a Roiz, su hijo Amaro y la novia de éste, María, tienen que huir ante el avance de los fascistas por su papel en actividades políticas o sociales, como la fundación de una cooperativa de leche.

Otros relatos centrados en la lucha guerrillera incluyen *Maquis* (1997) de Alfons Cervera que retrata la lucha entre las nuevas autoridades y la partida de “Ojos Azules” a través de los ojos de Ángel, el hijo del guerrillero Sebastián. El mismo año Santiago

Trancón publica *En un viejo país* que retrata la vida de Ramiro. Antes de iniciarse la acción, éste es soldado republicano, preso, huido, guerrillero y exiliado. Cuando vuelve de Francia, tiene que vivir como topo en la quinta de Ramón, el tío de su novia Beatriz. Antes de pasar a Portugal y luego a México, donde permanece unos treinta años, lo visitan dos famosos guerrilleros reales, Juanín y Bedoya (Chano en la novela).²²³ En 1998 César Gavela edita *El puente de hierro* que entreteje las historias de muchas personas que lucharon en, colaboraron con o se opusieron a la resistencia en Ponferrada y sus alrededores. Al año siguiente, sale una colección de cuentos de varios autores, *Historias de maquis en el Pirineo aragonés* (1999). Algunos de los cuentos son escritos por figuras importantes en la lucha guerrillera (“Yo fui testigo” de Sixto Agudo) y otros convierten a guerrilleros reales en personajes (“El maestro” de Jorge Cortés). *Última página* (2000) de Juan José Fernández Delgado narra la historia de un grupo de personas que huyeron al monte al terminar la guerra civil. Este relato también menciona a guerrilleros reales como “Chaquetalarga” y “El Manco de Agudo”.

En 2001 salen dos novelas que borran la línea entre la ficción y los hechos históricos. *La noche de los Cuatro Caminos* de Andrés Trapiello relata el asalto que varios miembros de la guerrilla madrileña realizaron a un centro de Falange. La otra obra, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, retrata las investigaciones que este escritor convertido en personaje lleva a cabo sobre el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Finalmente, Dulce Chacón publica *La voz dormida* (2002) que se centra en el papel de la mujer en la resistencia. Aunque esta obra menciona a personas reales, reproduce documentos históricos y capta acontecimientos verdaderos, no deja de dibujar estos factores como fragmentos insertados en un relato de ficción.

²²³ Véase los comentarios sobre Juan Fernández Ayala “Juanín” y Francisco Bedoya en el capítulo dos.

La literatura de la quinta etapa, si bien tiene diferencias en la manera en que los autores se aproximan al tema de la resistencia, también posee varios aspectos en común. Éstos incluyen la preocupación por la memoria colectiva. A pesar de esta mutua preocupación, los textos manifiestan distintas maneras para preservarla. En etapas anteriores muy pocas autobiografías o entrevistas fueron publicadas, pero en este período éstas aumentan. Las historias de guerrilleros reales se vuelven ficciones en esta etapa y las autobiografías y entrevistas narran los sucesos desde la perspectiva de los resistentes o las fuerzas represoras sin otro filtro o interpretación. Los autores reivindican su versión de los acontecimientos. Si bien estos textos son una cuarta parte de la literatura publicada en este último período, su distribución es muy limitada y, por lo tanto, tienen poco efecto en la memoria que hoy día se forma de los resistentes y su lucha contra el régimen franquista.

La preocupación por la memoria colectiva se aprecia, por ejemplo, en la entrevista de Esperanza Martínez en *La memoria reprimida*. Además de evidenciar la motivación política de la lucha y la necesidad de un entierro digno, las palabras de la guerrillera muestran su deseo de que la memoria de su padre no se borre. Cincuenta años después de su muerte, Esperanza Martínez obtuvo permiso para poner una placa en el cementerio donde está su fosa. Aunque reconoce que su padre, quien también fue guerrillero, probablemente ya no está allí, señala el valor que este monumento tiene para ella y su familia: “la placa es muy importante para mí y para mis hermanas. Es una manera de recordar y de decir, de denunciar, que allí había un luchador por la libertad, por la democracia y por la República. [. . .] queremos que quede testimonio de que allí había sido muerto, no decimos ‘asesinado’” (Vidal Castaño 172). La colocación de la placa y su

testimonio sobre la importancia de la misma muestran su lucha para grabar en la memoria colectiva el recuerdo de su padre que hasta ahora había permanecido en el desconocimiento.²²⁴

En el libro de Felipe Matarranz también hay muchas referencias a la memoria. En el prólogo, Jesús de Cos, otro guerrillero, señala el deseo de que el texto “sirva para reflexionar y mantener alerta la memoria” (Matarranz, *¡Comaradas!* 11). La importancia que el autor mismo otorga al papel de la memoria es evidente en los siguientes comentarios: “Quiero que el nombre de estos heroicos luchadores que dieron su vida por la gran causa obrera queden inmortalizados para que el día de mañana sepan las nuevas generaciones el esfuerzo y sacrificio que hicieron por conseguir la libertad de los desposeídos” (34). El guerrillero expone su deseo de que quien mañana, cuando él no esté, lea sus memorias, “sepa comprender y valorar el gran esfuerzo y sacrificio [del] pueblo español” y que esto no quede en el anonimato (37). Esta transmisión, según las ideas de Halbwachs, representa cómo la memoria colectiva del grupo que vivió los acontecimientos recordados pasa a las generaciones siguientes que no tienen recuerdos directos de estos acontecimientos como memoria histórica.

En la ficción, hay una división entre las obras que siguen un corte realista y dramático que se ha visto en la literatura hasta ahora y las que buscan nuevos estilos para representar la historia de la resistencia. Entre las obras del primer grupo, se observa que los autores convierten a guerrilleros reales en personajes y aprovechan historias orales o escritas para crear su relato.²²⁵ Esto no es nuevo a este momento pues obras del segundo,

²²⁴ Esperanza Martínez y Remedios Montero (en su entrevista y autobiografía) también reivindican ante la memoria colectiva la representación de las resistentes. Ésta se considerará más abajo al comentar la caracterización de su sexualidad.

²²⁵ En el capítulo siete se explorarán las influencias autobiográficas y biográficas en la literatura y el cine.

tercer y cuarto período, por ejemplo, *La paz empieza nunca*, *Luna de lobos*, *Alhambra* y *los Tuchas* y *El año del wolfram* también traspasan sucesos históricos y/o guerrilleros reales al mundo de la ficción. No obstante, la frecuencia con que este fenómeno se da en la quinta etapa es mayor. Los relatos que encuentran su punto de partida en personas o sucesos reales incluyen las novelas *La voz dormida*, *Maquis* y *Puente de hierro* y varios cuentos en *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*.²²⁶

Algunos de los cuentos en *Historias de maquis en el Pirineo aragonés* se basan en las vidas de guerrilleros reales. “El maestro” de Jorge Cortés narra la vida de Ángel Fuertes Vidosa “Antonio”, jefe de la AGLA desde principios de 1946 hasta su muerte el 26 de mayo de 1948. Esperanza Martínez y Remedios Montero también son mencionadas en este relato, pero “*Dos mujeres, dos historias*” de Irene Abad Buil les dedica mayor atención. La elección de tomar como punto de partida resistentes reales parece indicar que los autores desean rescatarlos del olvido preservándolos en sus relatos. Otro relato, “Yo fui testigo”, de Sixto Agudo retrata la formación de los maquis españoles en Francia. El detalle con que se dan los nombres de los líderes de la resistencia, las fechas y los lugares de reuniones, las detenciones y otros contratiempos, etc., ejemplifican por qué varias de las narraciones de este período se distinguen de otras concepciones de la novela histórica pues el momento histórico ya no es un trasfondo sobre el cual la trama se desarrolla, sino que los hechos históricos en estos relatos aparecen en el primer plano.²²⁷

²²⁶ Aunque la incorporación de guerrilleros y/o hechos reales a la ficción no es particular a las obras de corte tradicional, los ejemplos que vienen de las narraciones experimentales se comentarán más abajo.

²²⁷ Según Bertrand, la novela histórica “toma prestado a la historia los personajes y los hechos que le sirven de *telón de fondo* a unas aventuras; y alrededor de esta base dada históricamente, la fantasía del autor crea tramas a su gusto” (“Novela histórica” 19, énfasis mío). Para un análisis más completo de la evolución de la novela histórica, véase el estudio de György Lukács, *La novela histórica*.

La preocupación que las novelas de Chacón y Cervera muestran ante la memoria colectiva se puede señalar a través de fragmentos de las obras y al considerar los textos enteros. En *Maquis* se observa la ansiedad que los protagonistas sienten al considerar la memoria que los niños del pueblo se formarán del bando vencido. Esta inquietud lleva a los maquis a matar al maestro fascista porque sólo decía comentarios negativos sobre los republicanos. En el séptimo capítulo, se comentarán algunos ejemplos de cómo Cervera rescata del olvido historias orales de parientes suyos y otras personas incorporándolas a su novela. La manera en que el texto entero, el cual carece de un orden cronológico, fortalece la memoria de los lectores también se analizará en el séptimo capítulo.

Con respecto a *La voz dormida*, la evaluación de la novela como unidad sugiere que la obra reivindica ante la memoria colectiva el papel de la mujer en la resistencia. Puesto que el relato se centra en personajes femeninos que participaron en la resistencia la novela preserva para las siguientes generaciones la importancia que su colaboración significó para la lucha clandestina. Asimismo, buena parte del relato capta la vida en las cárceles franquistas. De esta forma también, la obra sirve para transcribir en la memoria colectiva el sufrimiento silenciado de las mujeres que se opusieron a la sublevación militar y a la dictadura de Franco.

Al enfocar episodios particulares del relato, se aprecia que la autora traspasó a su ficción historias orales y escritas. Así pues, estos fragmentos parecen señalar que la autora intenta rescatarlos para que no caigan en el olvido. Uno de estos episodios viene de la vida de Remedios Montero, a quien la autora conoció según la misma guerrillera, cuando escribía su novela.²²⁸ Montero cuenta en el documental *El siglo XX en femenino* y en su entrevista en *La memoria reprimida* que obligaban a las presas a ir a misa. Una

²²⁸ Véase *Historia de Celia* página 84.

nochebuena varias personas vinieron para presenciar la misa de las presas incluyendo al Director y otros curas. Después de ésta, hacían a las mujeres salir por donde estaba el cura con el niño Jesús en la mano. Las presas lo iban besando y pasaban a otro patio. Según explica Montero, “cuando me tocó pasar a mí, venía detrás de mí una funcionaria que era malísima y yo pasé [y] lo miré . . . y pasaba sin besarlo. Entonces me coge así, de la cabeza, y me dijo: ¡Bésalo! Y, en ese momento, tuve tanta, tanta rabia que en vez de besarlo, le mordí” (Vidal Castaño 115). Después de su acto de rebeldía, Montero fue encerrada en una celda de castigo durante un mes. Esta historia personal que la autora probablemente escuchó directamente de Montero es incorporada a la novela mediante el personaje Tomasa. La representación ficticia es bastante fiel al hecho real salvo, quizás, un detalle. En la novela, el mordisco de Tomasa rompe un dedo de pie del niño Jesús.²²⁹ Tal vez este detalle sea un ejemplo de la libertad artística que Chacón se permite al integrar sucesos auténticos en su ficción pues dicho detalle no se menciona en los dos textos que recogen la narración de la guerrillera.²³⁰

En otros casos, parecen ser datos de la vida de los guerrilleros que Chacón conoció lo que influye su texto. Uno de los maquis en la novela se llama “El Peque”, precisamente el primer nombre de guerra que Florián García tenía dentro de la

²²⁹ En otro caso, es la historia (en un sentido más universal) la que deviene la historia personal de Tomasa. Este ejemplo se explorará en el séptimo capítulo.

²³⁰ El matrimonio en la novela entre Pepita y Paulino parece ser otro caso en que la autora incorporó un acontecimiento real de la vida de los guerrilleros a su relato. Aunque Paulino sigue encarcelado por su participación en la resistencia, las autoridades fascistas permiten que Pepita entre en la prisión de Burgos para la celebración de la boda. Terminada la ceremonia, la nueva esposa sale del recinto carcelario y espera hasta que su marido salga en libertad condicional. Este episodio se parece mucho a la vida de Esperanza Martínez que se incorporó a las guerrillas junto con su padre y sus hermanas y la familia de Remedios Montero. Según narra Montero en su autobiografía, Esperanza Martínez, tras salir de la cárcel, “se escribía con un camarada preso en Burgos. Se enamoraron y se casaron en la misma prisión. Ella arregló toda la documentación, le permitieron entrar dentro y los casaron allí. Después de la ceremonia él se quedó y ella se marchó de nuevo” (57-58). Este acontecimiento parece ser excepcional pues Montero opina que fue la primera boda que celebraron en esa cárcel.

resistencia.²³¹ A partir de su traslado a Valencia para organizar la AGLA, se le conoció por “Grande”. La descripción de “El Peque” en la novela incluye el detalle de que llevaba sombrero. Éste es precisamente el elemento que permite a Remedios Montero reconocer que su contacto en Praga era su antiguo camarada.²³² No obstante, Chacón cambia algunos pues Florián García llegó a Valencia de Madrid, pero en la novela se indica que “El Peque” vino de Toledo.

Otras ficciones rompen con la tradicional manera de acercarse a la lucha guerrillera. Para retratarla, buscan nuevas vías expresivas incluyendo la fantasía, la parodia y la metaficción. La parodia, como se dijo más arriba, sólo se observa en el cine y, por lo tanto, se esperará hasta el capítulo seis para analizarlo. La fantasía, en cambio, se aprecia en la colección de cuentos de Antón Castro, *Los seres imposibles*. No obstante, tanto en esta colección, como en aquella que se vio en el cuarto período, *El testamento de amor*, los “bandoleros” reciben muy poca atención y no hay ninguna indicación de que el autor esté intentando recuperar para la memoria histórica hechos o personas reales. Varios de los textos de metaficción, sin embargo, que en muchos casos intentan difuminar la línea entre la ficción y los sucesos reales sí captan hechos históricos inscribiéndolos en la memoria colectiva. Estos incluyen *En un viejo país*, *Días y noches*, *Soldados de Salamina* y *La noche de los Cuatro Caminos*.

Las novelas de Andrés Trapiello aprovechan como punto de partida un supuesto manuscrito encontrado. En el prólogo de *Días y noches*, el Trapiello personaje le indica al lector virtual que encontró el manuscrito presentado, el diario de Justo García, en la Fundación Pablo Iglesias. Aunque la presentación de un diario apócrifo no es original en

²³¹ Florián García fue uno de los fundadores de la AGLA. Asimismo, sirvió como el jefe del 11º sector.

²³² Véase *Historia de Celia* (67). Florián García y Remedios Montero se casaron en Praga en 1966.

la literatura española, el texto de Trapiello muestra un carácter novedoso. Aumenta la conexión entre la ficción y la realidad haciendo referencias a algunos datos contrastables que hacen que el diario resulte más verosímil. Estos incluyen la mención de dicha Fundación –centro que realmente existe– y las referencias a personas y archivos reales. El archivo ARD 271-2 y las bibliotecarias mencionados en el prólogo son auténticos, pero lo mismo no se puede decir del diario.²³³

En contraste con *Días y noches*, que se desarrolla sobre un telón de fondo histórico (la guerra civil, la huida a Francia, los campos de concentración franceses y los barcos que transportaban a varios miles de españoles a América Latina), *La noche de los Cuatro Caminos* se centra en un fragmento de la historia de la resistencia: el ataque que varios guerrilleros realizan contra una subdelegación de Falange en Madrid que resulta en la muerte de dos falangistas. El detalle con que se retratan personas y sucesos reales sugiere la necesidad de considerar este relato, tal como los cuentos en *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*, como un nuevo tipo de novela histórica, una que tal vez sugiera el deseo del autor de mantener vivo el recuerdo de unos hechos que de otra forma caerían en el olvido.

La noche de los Cuatro Caminos también se diferencia de *Días y noches* pues parece inspirarse en un manuscrito real. En un artículo publicado en *El País Semanal*, Trapiello explica que “[e]l dossier ha aparecido ahora, con toda su miseria, en un rincón de una librería” (citado en Martín Galván 113).²³⁴ En el primer capítulo de la novela,

²³³ *Soldados de Salamina* también aumenta su verosimilitud mediante las muchas referencias a las investigaciones de Cercas personaje y a la aparición de esta versión literaria del autor dentro de su novela. Para un detallado análisis de cómo el simulacro aumenta la verosimilitud del relato, véase la tesis de Juan Carlos Martín Galván. Mis comentarios sobre esta novela se reservarán para el séptimo capítulo pues allí consideraré cómo esta obra afectaría la memoria que los lectores se forman de la resistencia.

²³⁴ Según Martín Galván, “[l]a falta de credibilidad que se le atribuía a lo inusitado del hallazgo –a la construcción tan novelesca del mismo, como reconoce el propio intra-autor– se contrarresta con la

Trapiello –convertido nuevamente en personaje– explica cómo encontró el dossier de la Dirección General de Seguridad titulado “Información Especial N.º 48” en una caseta de libros viejos en la cuesta de Moyano. Las reproducciones de las fotografías de los resistentes y sus víctimas, el sumario del consejo de guerra contra José Vitini y los maquis bajo su mando y otros documentos dan al texto un aire de tratado histórico.²³⁵ Pero otros detalles muestran los adornos que Trapiello ha añadido a los hechos reales y que convierten el texto en una novela.

Algunos ejemplos de los datos no históricos incluyen la indicación de que Félix Plaza sufre de culpabilidad por comprarse un “traje tan burgués” (201). Otra invención probable es el detalle que da justo antes de que los guerrilleros interrumpieran en la subdelegación: “Había empezado a lloviznar. Se iban mojando, pero nadie pensó en la lluvia ni en el frío. Félix se subió el cuello de la chaqueta y hundió la cabeza entre los hombres, y Domingo, por imitarle, hizo lo mismo, se subió el cuello de la chaqueta, pero no tenía frío” (169). El hecho de que sintieran frío o no y los pensamientos y movimientos detallados de los guerrilleros son datos que difícilmente estarían recogidos en el dossier. No obstante, es, precisamente, estas licencias artísticas lo que permite la diferencia entre un informe, como el dossier “Información Especial N.º 48”, con renglones abruptos y lenguaje seco y la fluidez del relato de Trapiello. Aunque el autor haya quitado o añadido detalles a la historia del ataque a la subdelegación de Falange, la novela en sí sirve para mantener vivo en la memoria colectiva este acontecimiento.

convinciente documentación que aparece publicada por primera vez en *El País Semanal* en 1999” (113). En su análisis sobre el juego de la simulación en *La noche de los Cuatro Caminos*, Martín Galván señala que “la simulación se pone en movimiento una vez que el intra-autor comienza esta reconstrucción razonable, es decir, verosímil, de los hechos partiendo de un referente real que no es otro [que] el dossier ‘Información Especial nº 48’” (112).

²³⁵ Este aire es precisamente lo que ha provocado confusiones, como aquélla que mencioné antes: la colocación de *La noche de los Cuatro Caminos* entre los estudios históricos sobre la guerrilla en una biblioteca pública de Madrid en vez de entre la literatura de ficción.

En un viejo país también resalta la necesidad de preservar la memoria. Chano, uno de los guerrilleros, plantea las siguientes preguntas: “¿Pero se acordará alguien de nosotros dentro de cincuenta años? ¿Y de cien? ¿Qué quedará entonces de esta guerra? Dos páginas en los libros de Historia” (Trancón 52). Sus preguntas evidencian su disgusto al pensar que él y los demás resistentes probablemente caerán en el olvido.²³⁶ La inclusión de dos guerrilleros reales, Juan Fernández Alaya “Juanín” y Francisco Bedoya (Chano en la novela), tal como en otros casos, parece sugerir el deseo del autor de transmitir su memoria a las siguientes generaciones. La influencia de testimonios de guerrilleros y otras personas se reconoce cuando Trancón señala su agradecimiento “a Secundino Serrano, [. . .] Juanín, Bedoya y un largo número de guerrilleros y exiliados, sin cuya información y valioso testimonio no habría podido imaginar esta historia” (s. pág.).

Aunque *En un viejo país* resalta la importancia de recordar el pasado, también subraya la línea convencional entre la realidad y la ficción al hacer varias referencias a sí misma, el autor y el lector virtual. Estas interrupciones del realismo, sin embargo, son pocas y breves. Cuando Ramiro lleva a Julia a ver la quinta de don Ramón, por ejemplo, la historiadora le dice que está

—dispuesta a comprobar que la Lagarteira no existe o que, al menos, no existe tal y como tú te la has inventado.

—A lo mejor la has inventado tú.

—¿Yo? —rió Julia—. No, yo no. En todo caso el autor de esta novella . . .

—¿Y si fuera el lector?” (Trancón 141).

²³⁶ El disgusto de Chano contrasta con la actitud que Miralles muestra en *Soldados de Salamina* ante la desmemoria en que la historia del bando vencido ha caído. Éste es uno de los aspectos de la novela de Cercas que se explorarán en el capítulo siete.

Otro caso se presenta cuando Julia saca un bulto del escondite donde Ramiro pasó meses como un topo. Tiene miedo de abrirlo pues

–puede salirme una culebra o ser una bomba y saltar los dos por el aire . . .

–No, no, eso sería imposible; una cosa así sólo podría ocurrir en una mala novela, y esto es historia, no lo olvides.

–¿Por qué no? ¿No has dicho que la historia es ficción y que la verdad es sólo una elección?

–La historia es ficción, pero una ficción verdadera. [. . .] Lo único que trato de hacerte ver es que tu verdad²³⁷ también es ficción, es fruto de una elección que previamente has hecho a favor de los que han sufrido o de los que crees han realizado actos más nobles y heroicos... Pero es una elección, al fin, que no debes confundir con la objetividad de los hechos.

(150)

Estos comentarios cuestionan la dicotomía entre la ficción literaria y la historia.²³⁸

Asimismo, el diálogo entre Ramiro y Julia, que muestra que el texto es consciente de sí mismo, revela que esta novela es un ejemplo de metaficción historiográfica.²³⁹

²³⁷ Ramiro contrapone la “ficción verdadera” de Julia, sus investigaciones históricas, con la “fabulación falsa” de la historia oficial, “la historia de todos los viejos franquistas y falangistas de última hora, travestidos de demócratas, historiadores, periodistas chaqueteros . . .” (Trancón 150).

²³⁸ Los comentarios evocan en particular los conceptos de Michel de Certeau y Hayden White. Según se explicó en el primer capítulo, Certeau concibe el acto de escribir la historia como un proceso que inevitablemente requiere una selección y reinterpretación del pasado y, por lo tanto, siempre habrá una separación entre discurso y realidad. White, por su parte, reconoce la diferencia entre el discurso literario y el discurso histórico, pues el primero tiene como referente principal lo imaginario no los hechos reales. No obstante, señala que ambos discursos tienen más similitudes que diferencias puesto que los dos usan lenguaje de manera que cualquier diferenciación entre su forma discursiva y su contenido interpretativo es imposible. Naharro Calderón ha destacado esta dicotomía en “De prisiones históricas y rebeliones textuales”.

²³⁹ Para más sobre la literatura de metaficción, se puede consultar los estudios de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, y de Robert Spire, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*.

A pesar de las diferentes tendencias de esta etapa, las obras tienen mucho en común con respecto a su tratamiento de la lucha guerrillera, los resistentes y las fuerzas fascistas. En las obras de este período, la caracterización de las fuerzas represoras y los adictos al régimen es hasta más negativa que aquella de los períodos anteriores por varias razones.²⁴⁰ Las imágenes de la represión fascista, además de abundantes, ya no son exclusivamente personalizadas (evocando sólo aquellas ejercidas contra los protagonistas), sino que pasan a sugerir una violencia de mayor envergadura. De manera similar, se muestran las diferentes maneras en que las represalias afectaron a los republicanos. Asimismo, abundan las caracterizaciones que retratan a las fuerzas fascistas como muy violentas y hasta sádicas. Las múltiples representaciones en que realizan actos violentos y/o sexuales dibujan una idea contraria a aquella promovida en las obras afines al régimen.

En varios relatos, se les dibuja como hombres lascivos e incluso violadores. Tanto el comandante Aldán y el mayor De la Marina (*El puente de hierro*) como el cabo Bigarda (*En un viejo país*) abusan de su poder, lo cual arroja una sombra sobre su vocación y dedicación al régimen que su uniforme indica que protegen. En la novela de Santiago Trancón, el cabo Bigarda y dos falangistas violan a Beatriz, la novia de Ramiro. Para callar su crimen, mienten a Beatriz diciendo que tienen a Ramiro preso y amenazan con matarlo si ella dice algo.²⁴¹

En *El puente de hierro*, las acciones del mayor De la Marina, el encargado de la lucha contra los maquis en León y Galicia, lo retratan como una persona muy violenta y

²⁴⁰ Una excepción es *Soldados de Salamina*, pero se reservará buena parte del análisis de ésta para más adelante en la última parte del capítulo siete.

²⁴¹ La agresión sexual la deja en estado, pero madre e hijo mueren durante el parto. A pesar de representar a Beatriz como víctima, no se intenta retratarla de una rectitud inmaculada pues anterior a la agresión tuvo una hija por Ramiro.

hasta perversa.²⁴² De una manera que recuerda las evocaciones de *Si te dicen que caí*, el narrador de *El puente de hierro* dibuja una idea negativa del mayor a través de unos comentarios expuestos de manera que se niega la autenticidad de los mismos: “De ahí poco tardarían en sugerir rumores [. . .] y hasta hubo quien se atrevió a divulgar el infundio de que era pederasta y que había matado en el campo de tiro a muchas adolescentes de Marruecos después de disfrutar de sus favores violentados” (Gavela 130). Aunque el narrador niegue la veracidad de los rumores, aún ha evocado la idea de que el mayor es un violador y pederasta.²⁴³

La representación ficticia del abuso sexual en *La voz dormida* tiene su correlato real en una autobiografía. Cuando Paulino, un guerrillero vestido de falangista, sugiere que se va a llevar a una de las presas, Elvira (su hermana), para disfrutar de ella y que la devolverá a la cárcel al día siguiente, la guardiana le permite hacerlo y pone sólo una tibia objeción: “La última que se llevaron así me la devolvieron hecha una pena” (Chacón 250). Aunque el pretexto de gozar de la joven es una excusa para ayudarla a fugarse en la novela, el texto de Felipe Matarranz refiere casos reales de falangistas que sacaban a chicas con el permiso de las guardianas. Su hermana, que estuvo encarcelada en

²⁴² El mayor se forma militarmente en Marruecos donde golpea “hasta la muerte en Alcazarquivir a un moro que había penetrado en el recinto cuartelario para robar una partida de tocino” (Gavela 129).

²⁴³ Otro ejemplo se aprecia cuando Albina, una prostituta en *El puente de hierro*, va al cuartel para quejarse de la obligación de invitar a los guardias civiles a vino y pastas cada vez que pasan por su local. En respuesta a su objeción, el comandante Aldán “cerró la puerta con el pestillo y me obligó a que me desnudara delante de él. Cuando lo hice, me puso la punta de la pistola en el coño y me dijo que yo era Albina Lobo y no Agustina de Aragón” y que su gente era muy buena y “quien se juega la vida tiene derecho a ir con mujeres, y además gratis. Que ese [sic] es el patriotismo de las putas, que también ellas debían tenerlo. Luego me dio un billete de cien y me dijo que le tocara, que se estaba excitando” (Gavela 23). De la misma forma que cuesta tomar en serio la motivación política de los guerrilleros dibujados como hombres lascivos en las novelas favorables al régimen, es difícil pensar que el comandante honestamente siente el patriotismo que usa como excusa para obtener favores sexuales gratis.

Torrelavega, conocía a una chica de diecisiete años que fue sacada y maltratada por cinco hombres.²⁴⁴

Antes de seguir con el análisis de la visión de las fuerzas públicas, conviene hacer un inciso para comentar cómo estas novelas retratan la sexualidad de los guerrilleros y las demás personas relacionadas con la lucha clandestina. Algunos tienen relaciones extramaritales, pero no se les dibujan como seres lascivos. Los lazos nacen de sentimientos amorosos y son retratados con una naturalidad que muestra que los autores no los miran negativamente ni intentan hacer que sus lectores los vean así tampoco. Un buen ejemplo es el protagonista de *En un viejo país* que tiene tres amores. Del primero, nace una niña, pero la relación entre Ramiro y Julia, la joven historiadora, parece un amor platónico.

En *El puente de hierro*, Delio, el hijo de un maquis que ayuda a los compañeros de su difunto padre que aún sobreviven en el monte, se acuesta con Olvido que también sostuvo encuentros íntimos con su padre. Cuando ella le echa en cara que sólo vino a verla cuatro veces, Delio responde que ella no le permitió venir más a menudo, pero Olvido le explica que fue por temor a ser denunciada. Los hombres que tienen mujeres gordas o blandas y no tienen suficiente dinero para ir a la casa de Albina Lobo –le explica– obtienen placer denunciando a quien vive por libre. En referencia a su sexualidad revela que “yo vivo así, lo aprendí en la República, y no hay quien me quite

²⁴⁴ En *El lápiz del carpintero* no se retrata a Herbal como un hombre lascivo, pero el entorno en que reside lo aleja mucho de la rectitud intachable de los miembros de las fuerzas represoras vistos en las obras afines al fascismo español. El ex guardia civil cuenta sus recuerdos a una prostituta en un burdel, un local en que se encuentra porque su pareja es la hermana del dueño. No obstante, Herbal parece humano y hasta patético pues pasa gran parte de su vida protegiendo a Daniel sólo para estar cerca de su novia Marisa, una mujer guapa que jamás se fijaría en un hombre inculto y ordinario como él. Aunque Claudia Jünke contrapone a Herbal con el preso republicano que éste vigila, Daniel Da Barca, y considera que Herbal es su “adversario brutal”, creo que ésta no es la única visión que se ofrece del ex carcelario. Como acabo de señalar, hay elementos que podrían inspirar la lástima del lector virtual.

de este punto. El que probó lo bueno no se acostumbra a lo malo” (Gavela 25). Olvido es, pues, una mujer segura de sí misma que no se arrepiente de las relaciones sexuales que ha tenido.²⁴⁵

En otros casos, los resistentes están casados y tienen hijos o solteros y célibes. Sebastián, por ejemplo, un guerrillero que aparece en *Maquis*, pero también es mencionado en otras novelas de Cervera, ha contraído matrimonio con Guadalupe y tiene un hijo Ángel. A veces baja de noche para dormir con su mujer. Estos momentos íntimos, sin embargo, no se dibujan como una distracción de la lucha. Con respecto a los resistentes célibes, sus amores sólo se consuman después de la celebración de una boda. Así ocurre en la relación entre Daniel y Marisa en *El lápiz del carpintero* y Paulino y Pepita en *La voz dormida*.

Volviendo al tratamiento de las fuerzas represoras y los adictos al régimen, otras características que se les otorgan son la fanfarronería y la cobardía. En *La noche inmóvil*, Félix explica que durante la guerra los falangistas se escondían, pero cuando ya no había peligro vestían sus camisas azules y correaes haciendo alarde de su adhesión al régimen.²⁴⁶ El protagonista vuelve a sugerir la cobardía de las fuerzas públicas al observar que los guardias civiles sudaban cuando le preguntaron si había escuchado a los “bandoleros comunistas” por la noche (Cervera 41). Según Félix, los guardias “sudaban del miedo, del miedo que tenían a Sebastián y a Nicasio el de la Negra, del miedo que les

²⁴⁵ Conviene recordar que en las novelas afines al régimen de Franco, la representación de las “rojas” ponía las descripciones despectivas hasta en la misma boca de estas mujeres.

²⁴⁶ Otro ejemplo de un miembro de las fuerzas represoras que se califica como fanfarrón es el teniente Nacianceno en *El puente de hierro*. Amelia Lor comenta que llegó al pueblo “muy farruco. Traía heridas de guerra” (Gavela 32). Le dijo a Amelia, la dueña de una fonda, que tenía que ser su novia y la novia de un teniente no podía tener a huéspedes en casa. Le daba dinero para mantenerse, pero cada vez era menos. Al darle 300 pesetas, Amelia le dijo que de eso no se podía vivir. Nacianceno la pegó y desde entonces se esconde de él cuando lo ve en la calle. El orgullo del teniente se resalta no sólo con el adjetivo “farruco”, sino también al sugerir que piensa que su puesto le permite presumir de cierto estado social. Para establecer esto, abusa de su poder incuestionable mandando a otras personas a que hagan su voluntad.

tenían a los gatos que por las noches confundían con maquis armados con pistolas hasta los dientes” (44).

La descripción de actos de represión es otro factor que crea una imagen negativa de las fuerzas fascistas. La historia de Tomasa en *La voz dormida* muestra la manera en que los sublevados mataban cruelmente a personas que se opusieron al levantamiento militar. Las tiraban del Puente de Almaraz al río Tajo y disparaban contra ellas cuando intentaban llegar a una ribera.²⁴⁷ Tomasa es la única de su familia que sobrevivió esta atrocidad.²⁴⁸

Pensa nao ofrece otro ejemplo de extrema violencia y crueldad. Unos falangistas golpean a Camoiras, un miembro de la Cooperativa, y lo atropellan decapitándolo. Tras representar este asesinato, el autor comunica lo común de estos asesinatos, señalando que al huir, Amaro, otro republicano, ve los fogonazos y pasa “[c]unetas e cunetas e cunetas” (Angueira 189). Así pues, frente a las obras literarias de otras etapas que suelen limitarse a mostrar las represalias ejercidas contra los protagonistas, muchas de la narrativa de este período resalta la envergadura de la represión.

En algunos casos, la violencia y crueldad llegan al sadismo pues los represores disfrutaban de sus acciones. En *El puente de hierro*, dos de ellos son representados como plenamente sádicos o necesitados de la violencia para liberar frustraciones ajenas a la actividad bélica. Felisindo Moro, un afilador y amigo de cafés del teniente, le comenta a los civiles “las repugnantes atrocidades” que algunos del matadero hacían con los

²⁴⁷ El hecho de que la autora de esta novela incluya en su página de agradecimiento a Secundino Serrano, cuyo estudio sobre los maquis comenta este acontecimiento real, sugiere la posibilidad de que la autora desea preservar para la memoria colectiva hechos reales.

²⁴⁸ En *Maquis* las víctimas de la represión son niños, quintaesencia de la inocencia y de los seres indefensos. Al no poder detener al guerrillero Sebastián, los guardias civiles se ensañan con su hijo. Le queman los dedos dejándole a Ángel un recuerdo constante de este acontecimiento traumático, unas uñas azules. Otro niño es maltratado por no levantar suficiente su brazo al saludar la bandera. Además de dibujar a las fuerzas franquistas como crueles, el abuso de personas indefensas las retrata como cobardes.

animales que iban a ser sacrificados y, “medio en serio medio en broma, se propone como torturador” (Gavela 48). Se sugiere que disfruta de su nuevo puesto pues aporta al mismo una capacidad de inventar con la violencia. “Con agujas de tejer que separaban las uñas de los dedos, con cuchillos de cocina que mondaban orejas y testículos, con planchas de la ropa humeantes que quemaban las espaldas. Cada vez que le llamaban al cuartel [. . .] aparecía con un truco nuevo” (47).²⁴⁹

En la misma novela, Leonardo Ribón, un empresario del régimen se aprovecha de la violencia que la represión franquista le permite ejercer para liberar frustraciones que sus negocios le provocan, lo cual contrasta con la imagen fomentada en las novelas favorables al régimen de hombres motivados a luchar y aguantar una violencia que les resulta desagradable aunque necesaria para que triunfara lo que consideraban una causa justa.²⁵⁰ Se explica que

al terminar la guerra Leonardo Ribón logró prebendas y crueldades, lo que perseguía secretamente cuando se alistó en el ejército tras haber fracasado con varias explotaciones mineras. A partir del otoño de 1939 Ribón era el jefe de los grupos de civiles autónomos que durante la primera postguerra mataban por la noche a los republicanos de la comarca en los barrancos del monte Arenas. (Gavela 38)

²⁴⁹ Otra representación sádica de un miembro de las fuerzas represoras se observa en la película de Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno* (2006). Según explica Naharro Calderón en *Sangrías españolas y terapias de Vichy*, la presencia de tipos desviados, sádicos, perversos, procedentes algunos del mundo criminal es una característica general que rodea al mundo de la tortura, de los paseos de las ejecuciones arbitrarias, de los estados de excepción, de los períodos revolucionarios y de violencia, de toda situación en la que se vulneran los derechos humanos y tuvo su equivalencia en el lado republicano durante la guerra civil. Ver Vidal (*Checas de Madrid* y *Paracuellos-Katyn*) y Combalía para la utilización del arte de vanguardia en las torturas en las checas.

²⁵⁰ Un ejemplo particularmente bueno es la escena en la adaptación cinematográfica de *La paz termina nunca* (1960) en que López vacila al tener que disparar contra un guardia civil. No lo quiere hacer, pero sabe que los guerrilleros se darán cuenta de que es un infiltrado si no lo hace. Mientras titubea, se vuelven a escuchar las palabras de su jefe que le recuerdan al personaje y al espectador de su obligación de tirar incluso si está frente a otros miembros de las fuerzas del régimen.

Aunque se reemplazaron estas matanzas con juicios militares, “Leonardo Ribón pudo recobrar su alegría natural cuando supo que los montes al sur de la región se habían poblado de partisanos comunistas” (Ibíd.). Viendo una nueva oportunidad, le comenta al comandante Aldán “su entera disposición para luchar contra los bandoleros de la sierra” (Ibíd.). Además de dibujarlo como sádico, pues la violencia le provoca felicidad, su verdadera razón por incorporarse a las fuerzas fascistas lo aleja de la visión fomentada durante la época franquista del hombre sacrificado a una causa mayor puesto que realmente desea obtener los beneficios que su nuevo puesto le ofrecerá.²⁵¹

El uso de la tortura era una forma de reprimir e instaurar el miedo en el pueblo español y fue un factor que ayudó al régimen a dominarlo. Otras tácticas de represión incluían medidas económicas y jurídicas. *En un viejo país*, se comenta la represión que las nuevas leyes fomentaron con toda la población, y en particular, con los maestros y profesores. El padre de Ramiro fue “acusado de ‘grave pasividad’, de acuerdo con aquella increíble ‘Ley de responsabilidades políticas’ de 1939, por la que podían castigar ‘delitos’ que se retrotraían a 1934” (Trancón 182). Asimismo, se señala que unos 50.000 maestros y enseñantes fueron fusilados, encarcelados, exiliados o expulsados de sus puestos, poniendo así de relieve el efecto que esto tuvo en la formación de los jóvenes españoles.²⁵²

²⁵¹ *En un viejo país* también representa a varios miembros de las fuerzas represoras como motivados por razones que disminuyen la imagen creada en España durante el franquismo del hombre recto y dispuesto a sacrificarse en la lucha contra la resistencia. Las palabras de un somatenista retratan al cabo Bigarda como codicioso de poder y dinero pues quiere matar a Juanín y Chano para ascender de rango y obtener la recompensa. Según un somatenista, “el cabo Bigarda busca los galones de sargento y quiere la recompensa para el solito” (Trancón 56). El premio económico también inspira al somatenista a acabar con los guerrilleros. Éste le ofrece a Luciano su pistola para que adelante a los civiles, mate a los maquis y comparta el dinero con él.

²⁵² Además, el narrador le insta al lector implícito a pensar en el efecto que estas represiones tuvieron sobre la enseñanza: “Trate de imaginar el lector cómo improvisó el Régimen un ‘ejército de suplentes’ y qué tipo de enseñanza e ideas inculcaron a ese otro pobre ejército de niños desnutridos” (Trancón 182). El efecto

Aunque la expulsión de un trabajo y la dificultad de obtener otro por ser considerado “rojo” era de por sí una manera para represaliar al bando vencido, había otras formas para perjudicar económicamente a estas personas. Algunos ejemplos se observan en *El puente de hierro*. La detención y condena a muerte de los hermanos Luiña conlleva la incautación de su empresa que fue adjudicada a Leonardo Ribón, un empresario del régimen. Ramiro es víctima de otro caso en la novela de Trancón: “La quinta del Indiano había sido confiscada por el Estado a la muerte de su dueño, don Ramón de Balboa y Peña, al habérsela dejado éste en herencia a quien figuraba en los archivos policiales como ‘sujeto de gran peligrosidad, autor de múltiples asesinatos e infinidad de hechos delictivos’” (145). Fuera de la expropiación de tierra o negocios por la vía jurídica, muchas personas del bando vencido se sentían obligadas a abandonar la propiedad que tenían y mudarse a otro lugar por el acoso constante de las fuerzas represoras u otras personas afines al régimen. En su autobiografía, Felipe Matarranz explica que unas amenazas obligaron a su padre a abandonar sus terrenos en Torrelavega (179).²⁵³

Si bien hasta aquí se han señalado muchos ejemplos de cómo se caracteriza desfavorablemente a las fuerzas franquistas y a los adictos al régimen, es preciso señalar que varias de las obras de esta etapa crean unas imágenes más positivas de ciertos de sus miembros o de su lucha contra los maquis. En la autobiografía de Gabriel Ferreras, el

que esta enseñanza tiene sobre los niños se comenta en varios textos incluyendo *La noche inmóvil* de Alfons Cervera y la autobiografía de Remedios Montero. Asimismo, en *Maquis*, otra novela de Cervera, un maestro sufre la represión franquista ya que, debido a su afinidad a la República, es destituido de su puesto y reemplazado con uno que está a favor de la dictadura.

²⁵³ Según explica Naharro Calderón en *Sangrías españolas y terapias de Vichy*, se desconoce y es casi imposible establecer las relaciones entre emigración económica, expropiaciones forzosas e ilegales, y exilio, particularmente en los pueblos donde se ejerció una represión implacable contra “los rojos” y sus familiares. Por ello, el exilio disfrazado de emigración, a ciudades, donde la represión era más difusa o fuera del país, representaba la única alternativa para estas víctimas. Véase la entrevista de Eugenio Coronado en el Apéndice E y, entre otros, Günter Schwaiger, *Santa Cruz, por ejemplo* (2005).

guardia civil defiende su rectitud señalando que los guerrilleros “habían llegado a tenerme incluso cierta consideración, en atención a que no tomaba represalias con sus familiares y a que incluso había hecho favores a personas de su entorno, que los ocultaban y suministraban, librándolas de la cárcel y de otros males mucho peores” (135). Con respecto a la lucha contra los maquis, Ferreras hace referencia a “la nobleza de la causa que perseguía” (100). Asimismo, describe al comandante Arricivita como “buen patriota, deseoso de gloria, con don de gentes y espíritu de sacrificio” (121).

En varias obras de ficción se aprecia que el tratamiento de las fuerzas represoras no se dibuja de un mismo color. En *Maquis*, se sugiere el humanismo y la valentía de Noberto Pérez, pues el número de la Benemérita se niega a fusilar a Sebastián y se coloca entre el guerrillero y las fuerzas represoras que lo torturan. La novela también muestra que algunos ingresaban en el Cuerpo por necesidad económica: “Pérez Expósito [. . .] se metió a guardia porque si no se metía a guardia no sabía dónde se iba a meter para poder casarse con Mercedes y no morir de hambre” (Cervera 145). *Aquel invierno* también ofrece imágenes favorables a los guardias. Aparte de la repetición de la historia de Noberto Pérez, esta obra indica que otro miembro de la Benemérita, Samuel, se niega a disparar a un maquis por la espalda, decisión que testimonia su sentido del honor.²⁵⁴

La narrativa de esta etapa muestra la conexión entre la represión de los personajes y su decisión de echarse al monte. Esto crea una idea relativamente positiva de los resistentes pues se les retrata como víctimas de represalias violentas y no como criminales comunes deseosos de regocijarse con un botín. El narrador omnisciente de *En*

²⁵⁴ Abajo se observarán algunos ejemplos de *En un viejo país* que muestran que no se retrata a todos los miembros de las fuerzas represoras bajo el mismo prisma. Asimismo, como se mencionó antes, la visión favorable de ciertos miembros del bando franquista en *Soldados de Salamina* se comentará en el capítulo siete.

un viejo país atribuye la incorporación de Chano y sus tres hermanos a la resistencia, directamente a las represalias que sus padres sufrieron. La novela explica que soldados del Tercio los torturaron para que les dijeran dónde se habían escondido unos guerrilleros heridos. Al no lograr respuesta, los mataron, quemaron la casa y confiscaron todos sus bienes acusándolos de colaborar con la guerrilla. Tras este acontecimiento, Chano y sus tres hermanos se unen al maquis.²⁵⁵

Otro factor que favorece una visión positiva de la lucha guerrillera es la indicación de que sus ideales son la razón por la cual son perseguidos. En *Pensa nao*, por ejemplo, varios personajes discuten la necesidad de ayudar a los líderes sociales, como Roiz, a escapar del pueblo. La esposa de Roiz no entiende esta necesidad y señala que su marido no ha hecho mal a nadie, pero Lampaio menciona las ideas, la escuela, la unión y la fábrica y explica que todo eso es terrible para los sublevados.

Algunos relatos retratan a los resistentes como personas sacrificadas, generosas y fieles entre sí.²⁵⁶ En la novela *En un viejo país*, Juanín y Chano vuelven y le entregan unos billetes a Luciano, el guarda forestal que les salvó la vida casi a costa de la suya. En contraste con las obras favorables al régimen, las cuales obvian el uso de la tortura y otras tácticas de represión, prefiriendo sugerir que la colaboración de los resistentes con las fuerzas públicas se debía al carácter traicionero de aquéllos, los textos más recientes los representan como personas tan fieles que arriesgan su vida, aguantan torturas e incluso mueren de éstas para proteger a sus compañeros. Otras obras que ofrecen ejemplos de

²⁵⁵ *Última página* y *Pensa nao* también señalan el vínculo entre la represión y la necesidad de refugiarse en los montes. En la primera, los huidos se organizan poco a poco y empiezan a realizar propaganda, tomar pueblos, y tener mayor contacto entre las partidas. *Pensa nao*, en cambio, apenas retrata el inicio de la resistencia, pero sí pone mucho énfasis en la sublevación y las ejecuciones que obligan a varios personajes a huir ante el avance de los fascistas.

²⁵⁶ La generosidad se vio también en la etapa anterior en *El año del diluvio* y *El testamento de amor*.

guerrilleros que realizan estos actos incluyen *La noche de los Cuatro Caminos* y los textos de Remedios Montero y Felipe Matarranz.²⁵⁷

Tanto en la ficción como en las autobiografías se observan visiones que contrarrestan la caracterización fomentada por el régimen. Don Ramón (*En un viejo país*), por ejemplo, desmiente la traición de Bedoya que supuestamente acabó con Juanín, muerto en Potes (Cantabria) en 1957. El libro de Felipe Matarranz también intenta clarificar lo que considera como una concepción falsa señalando que el hecho de que Bedoya huyó y no intentó salvar a Juanín se debe a la táctica guerrillera y no a la traición. Cuando se representan casos de infidelidad, éstos se deben a la infiltración de personas afines a la dictadura. Un ejemplo de *En un viejo país* es el guía, un somatenista infiltrado, que delata a Ramiro. Luciano arriesga su vida para salvar a Ramiro de una emboscada que sin duda habría acabado con su vida.

El sacrificio de Luciano se vuelve a observar cuando cae en manos del cabo Bigarda tras avisar a Ramiro, Juanín y Chano de que los civiles se acercan. Aunque el civil golpea a Luciano varias veces con su fusil y amenaza matarlo, éste se niega a decirle la verdad sobre el paradero de los guerrilleros. La descripción de la tortura de Luciano a manos del cabo resalta su sacrificio pues se lo compara a Cristo.²⁵⁸ Felipe Matarranz usa la misma comparación al referirse al sacrificio de su madre y otras personas en su texto.²⁵⁹ De hecho, este resistente quiso que su libro se titulara *Hay muchos cristos* para recordar el sufrimiento de todos los que se opusieron al fascismo.²⁶⁰

²⁵⁷ Se preciso recordar que, en realidad, también se produjeron delaciones interesadas entre los guerrilleros y las partidas.

²⁵⁸ Luciano se arriesga una tercera vez al servir a Ramiro de guía en su huida a Portugal.

²⁵⁹ Resulta interesante recordar que en obras de la primera etapa, específicamente la novela de Herrera Petere, también se observó la tendencia de incluir a personas que nunca empuñaron armas, como madres que protegen a sus hijos durante los bombardeos fascistas, entre los que se sacrificaron y lucharon contra el

Otros aspectos positivos de los maquis son su valentía y carácter heroico. *En un viejo país* ofrece un ejemplo de ambas cualidades. La última carta de don Ramón a Ramiro describe a Juanín como valiente y a Chano y otros como héroes. En referencia al último, don Ramón explica que pagó “–como hice con Juanín– su ataúd para que no fuera enterrado como un perro, sino como un héroe, que es lo que fue, como tantos otros ya olvidados para siempre (Trancón 161). Otra referencia a su valentía se observa en *El puente de hierro*. Amelia explica que admira a los del monte porque son “bravos”.

Aunque la representación de los resistentes es principalmente favorable y la de las fuerzas públicas desfavorable, la narrativa de esta etapa suele evitar el maniqueísmo visto en las obras afines al régimen de Franco.²⁶¹ A pesar de que Juanín y Chano visitan a Luciano (*En un viejo país*) y le indican su deseo de “hacer justicia” a quien le maltrató, le reprochan su disposición a matar a cualquier guardia civil que se le acerca. Luciano, tras indicarles que Bigarda, quien le había torturado, ya está muerto, les comenta que “cuando

fascismo. Más abajo, se volverá a comentar la práctica en la presente etapa de tratar estancias en la cárcel o en el exilio, etc. como actos de resistencia.

²⁶⁰ Curioso título de un autor que es ateo y vive jubilado en una residencia de la tercera edad regida por monjas en Colombres (Asturias). “Las monjas no hacen proselitismo conmigo y así nos toleramos” (referido por Naharro Calderón).

²⁶¹ Una posible excepción sería *El lápiz de carpintero* pues según la lectura de Claudia Jünke la obra es una metáfora de la lucha entre el bien y el mal y trata los temas de la culpa, conciencia y expiación (116). Jünke contrasta la imagen que se ofrece de Herbal como un carcelario brutal que participa en los paseos nocturnos de los presos republicanos, con aquélla de Da Barca. Se le dibuja como

un héroe sin tacha, como una persona que sólo tiene características positivas: es atractivo, inteligente, elocuente y valiente y destacan su intelectualidad, compasión, altruismo y humanidad. Lucha incansablemente por sus convicciones políticas, sobre todo por sus ideales de justicia y libertad. La falta de toda ambivalencia en su carácter lo mitifica y lo convierte, por decirlo así en una especie de santo. (115)

Para apoyar estas ideas, Jünke aporta algunos ejemplos de la novela que incluyen el hecho de que el pintor dibuja a Da Barca como el profeta Daniel y el narrador lo compara con el héroe épico Ulises. Su interpretación de la obra también se sostiene en las voces que el carcelario escucha: “En la cabeza de Herbal luchan [. . .] la voz ‘buena’ del pintor [a quien asesinó], incitándolo a una actitud moralmente ejemplar y humana y la voz ‘mala’ del ‘hombre de hierro’, induciéndolo a proceder contra los prisioneros sin piedad” (116).

Como se apreciará en el capítulo siguiente, la división entre buenos y malos se hace más patente en el cine favorable al franquismo. La película de Montxo Armendáriz, en cambio, *Silencio roto*, es otro buen ejemplo de cómo las obras de la quinta etapa evitan representaciones maniqueístas.

venga una pareja por aquí, hago como con los conejos . . . ¡Pam y pam!, dos de un solo viaje. Basta con apuntar al tricornio, es muy fácil. Y luego, al acantilado, a que se los coman los peces” (Trancón 66-67). Los guerrilleros señalan su desacuerdo con esta idea: “No son ellos los que tienen la culpa, Luciano –intervino Juanín–, sino los que mandan. Es a ellos y a los falangistas a los que hay que eliminar. Aunque te parezca raro, tenemos algunos amigos entre los guardias y más de una vez hemos salvado el pellejo gracias a ellos. Hay muchos que se han metido en la Benemérita por no morir de hambre” (67). El último comentario del guerrillero, que muestra su reconocimiento de la necesidad económica que empujaba a muchos a meterse en la Guardia Civil, revela que la obra no intenta retratar a todas las fuerzas represoras en la misma luz.²⁶²

El texto de Gabriel Ferreras y la entrevista de Adelino Pérez “Teo” en *La memoria reprimida* también señalan la carencia económica que empujó a personas a ingresar en el Benemérita cuerpo.²⁶³ Adelino Pérez comenta su conmiseración con la esposa de un guardia civil por la pésima situación económica y el hambre que pasaban. Su capacidad de compartir experiencias comunes muestra que comprende a quienes eran en otra época sus enemigos por lo que se matiza la visión de las fuerzas represoras.

Los comentarios de Dolores y Gabriel (*En un viejo país*) muestran que los personajes nacidos en la última década tampoco hacen generalizaciones de las personas que comparten su ideología. Este aspecto de las obras de esta etapa también contrasta con las novelas afines al franquismo que caracterizan a las fuerzas represoras de una rectitud

²⁶² Ramiro también parece distinguir entre hombre y uniforme pues antes de matar a Bigarda, le obliga a quitarse su uniforme, el que “otros han sabido llevar con la dignidad y el honor que tú nunca has tenido” (62). Ramiro nombra a dos civiles que murieron por ser fieles a la República y le recuerda al cabo que él hizo el mismo juramento.

²⁶³ En el cine la pobreza y el hambre se retratan en *Silencio roto* y *Las ilusiones perdidas*. Gabriel Álvarez, un guardia civil que interviene en el noveno capítulo de *Las ilusiones perdidas*, explica que su sueldo no le llegaba y, por lo tanto, él y su mujer pasaban hambre.

intachable mientras que se retratan a los “rojos” como seres despreciables. Gabriel, un anarquista, reconoce que “entre nosotros hubo de todo, y también criminales, gente de mala entraña y muchos abusos y muertes estúpidas. Nunca lo hemos negado, no como los fascistas, que ellos lo niegan y lo justifican todo” (Trancón 119).²⁶⁴ Aunque critica a los de su propio bando, matiza entre la violencia cometida por cada lado.²⁶⁵ Como ejemplo de los abusos cometidos en el bando republicano,²⁶⁶ Gabriel cuenta cómo salvó a un cura y a un capitán de ejecuciones sumarísimas y casi encuentra el mismo fin cuando gente de su bando piensa que es fascista.²⁶⁷

La crítica de los republicanos y de la lucha clandestina observable en las obras de esta etapa, sin embargo, se diferencia de las obras afines a Franco en otro aspecto significativo. Los personajes muestran su desacuerdo con ideologías que componían el Frente Popular y con las actuaciones de personas motivadas por ellas, pero sin ridiculizar a las personas o sus ideas.²⁶⁸ Un buen ejemplo es el caso de Dolores (*En un viejo país*), quien atribuye el hecho de que su esposo la dejó para casarse con otra a la separación estratégica que les impuso el Partido Comunista. Se considera comunista, pero explica

²⁶⁴ Dolores, quien pertenecía al Comité Central del Partido Comunista, también critica a personas de la misma ideología al señalar que “hubo también comunistas muy dañinos” (124). Según señala Beevor, algunos anarquistas mantuvieron un discurso crítico, fundamentalmente, contra los abusos estalinistas de los comunistas.

²⁶⁵ “La diferencia está en que, en nuestro bando eso ocurrió al principio de la guerra, cuando unos pocos se tomaron la justicia por su mano, aunque hicieron mucho daño, perjudicó mucho a la República y a nuestra causa. [. . .] Así que mientras en la zona roja todo eso se cortó pronto, en la zona fascista eso creció y duró hasta bastantes años después de acabada la guerra y sin que nadie se atreviera a levantar la voz en contra de tantos asesinatos. Los crímenes de nuestra zona se cometieron, además, por gente que tenía mucho odio acumulado, que había sufrido represalias y humillaciones, y también por gente inculta, digamos de lo más bajo . . . No se trata de justificar nada, pero quien no vea la diferencia es porque no quiere verla” (119).

²⁶⁶ La violencia contra personas a favor de la sublevación también se observa en *La noche inmóvil*, pues los de la FAI salvan al cura don Rufino cuando vienen de fuera para llevárselo del pueblo.

²⁶⁷ El miedo al peligro real de morir ejecutado erróneamente por gente del mismo bando se evidencia en obras de ficción, como *Días y noches*, y las autobiografías, como el manuscrito *Memorias de Santiago Rodríguez Díez* y el libro de Felipe Matarranz.

²⁶⁸ El ejemplo más claro de cómo las obras favorables al franquismo desprestigian a los republicanos, principalmente a los comunistas y sus teorías, se comentará al analizar la comedia *Suspense en Comunismo*, en el capítulo siguiente.

que ha dejado esta organización “por muchas razones, sobre todo después de lo que hizo mi marido [. . .] para el Partido no existía la persona. A mi marido el Partido lo separó de mí y así acabamos” (Trancón 123). Aunque atribuye el fracaso de la relación a las prácticas de los comunistas y critica la tendencia de sacrificar al individuo en aras del bien del Partido, no ridiculiza esta ideología que motivaba a personas a hacer grandes sacrificios ni desprestigia la lucha dibujándola como un esfuerzo sin sentido.²⁶⁹

Otro ejemplo de la misma novela muestra a Ramiro calificando a sus compañeros de lucha de manera que inicialmente parece una censura. Al beber un café y disfrutar de un sabor que no había probado en tanto tiempo, Ramiro

recordó a aquellos compañeros anarquistas, utópicos y radicales, que habían llegado a rechazar el tabaco, el alcohol y hasta el café llevados por un idealismo ascético con el que querían combatir los vicios de los ricos y alcanzar una perfección moral en muchos casos –paradójicamente– muy semejante a la de aquellos santos cuyas imágenes quemaban o decapitaban. (Trancón 43-44)

Este pasaje describe a los anarquistas como “radicales”, pero esta palabra no parece una calificación destinada a difamarlos, sino una observación sobre sus ideas y comportamiento que los distinguían de la mayoría de la población. En vez de ridiculizar las costumbres de las personas afines a ideologías izquierdistas, como las películas profascistas, se comentan ofreciendo una explicación de los ideales que las inspiraban.

Otros aspectos que distinguen la representación de la lucha clandestina vista en la presente etapa de la que se dibujó en las novelas afines al régimen incluyen la conexión entre las acciones de los guerrilleros y su motivación política. Además, éstas se suelen

²⁶⁹ En su entrevista recogida en *La memoria reprimida*, Carmen Casas expresa la misma censura del PCE.

representar como justas y no viles ajustes de cuentas o intentos de saqueo. Otra diferencia apreciable es el hecho de que los guerrilleros mantienen un ánimo positivo respecto a su lucha incluso cuando ésta se retrata en su decadencia. Es más, hasta en estos momentos no se dibuja a la resistencia como un esfuerzo sin sentido. En la novela de Santiago Trancón, Juanín, refiriéndose a sí mismo y a Chano, comenta que “por aquí ya sólo quedamos nosotros [. . .] Ofrecen medio millón por nuestra cabeza [. . .] pero ni con mil millones van a acabar con nosotros” (51). En otro momento, el narrador omnisciente los describe como hombres “a los que ni la amargura ni el dolor habían logrado hundir en la desesperación, aunque ya en su corazón hubieran muerto casi todos los sueños e ilusiones juveniles” (52).²⁷⁰ Incluso cuando sólo quedan los dos guerrilleros, éstos no han perdido su motivación política: hostigar al régimen franquista. Chano señala que “mientras quede un solo guerrillero en armas no habrá acabado la guerra para él [Franco]” (53).²⁷¹

Las obras retratan a las guerrillas realizando acciones contra personas afines a la dictadura. En *Maquis*, por ejemplo, Sebastián, un guerrillero, mata a don Abelardo, el maestro fascista que sustituyó al depurado maestro republicano. La eliminación de don Abelardo es un ataque contra el régimen, pues cuestiona su autoridad y desestabiliza su poder. Asimismo, la acción muestra su raíz ideológica ya que el maestro fascista sólo decía cosas negativas sobre los republicanos. Por lo tanto, su eliminación es, también, un intento por parte de los maquis de no permitir que el régimen controle la memoria que los niños del pueblo, incluyendo a sus propios hijos, se forman de ellos.

²⁷⁰ En la misma novela se ofrece también la perspectiva de personas que no se sometieron al fascismo treinta años después de los hechos. Julia, una joven investigadora que acompaña a Ramiro y dos otros exiliados en su regreso a España, les pregunta si lo que hicieron mereció la pena. Gabriel, un asturiano que anduvo huido para evitar un consejo de guerra por su participación en “la Revolución del 34”, le contesta con entusiasmo: “¡Claro que mereció la pena! [. . .] No nos arrepentimos de nada” (108).

²⁷¹ En las autobiografías y entrevistas, los maquis suelen comentar la motivación ideológica del movimiento guerrillero. Esperanza Martínez, por ejemplo, explica que la resistencia “era un ejército político de lucha armada contra el franquismo, contra la dictadura” (Vidal Castaño 172).

Además de debilitar la dictadura, las acciones de los guerrilleros responden a deseos de impartir justicia contra aquéllos que colaboran con el régimen y en ciertos casos torturan o matan. En la novela de Trancón se aprecian descripciones que resaltan la honorabilidad de las acciones de los guerrilleros. Un buen ejemplo se observa cuando Juanín y Chano visitan a Luciano y le preguntan quién le maltrató pues quieren “hacer justicia” (Trancón 66). Esto resulta imposible ya que Bigarda ya está muerto. El hecho de que no busquen vengarse en cualquier persona se resalta en la respuesta de los guerrilleros a la propuesta de Luciano de matar a los guardias civiles de manera indiscriminada, la cual se comentó más arriba. Otro ejemplo es el comentario por el que Chano señala que “tenemos suficiente odio y dolor acumulados como para hacer saltar el mundo en pedazos y sin embargo seguimos pensando en el honor y la justicia” (52).²⁷²

Si bien el tratamiento de la justicia guerrillera suele ser positiva, hay casos que muestran que no se intentan mostrar a los resistentes como héroes de una rectitud intachable. Cuando la necesidad de salvar la vida de Luciano le obliga a Ramiro a enfrentarse con el violador de su novia, el resistente sucumbe al deseo de verlo sufrir –incluso si es sólo momentáneamente– antes de acabar con su vida. Cuando el cabo Bigarda está a punto de rematar a Luciano, Ramiro sale de su escondite. A punto de pistola, le obliga a quitarse el uniforme y le dispara a los testículos y luego le llena de balas el resto del cuerpo. Su intención parece principalmente salvar a Luciano, pero el hecho de que dispara contra los genitales del cabo está claramente vinculado a la agresión sexual que éste cometió contra su novia. Aunque anteriormente Ramiro se da cuenta de que su vuelta a la quinta de Ramón se debe al “deseo de una oscura venganza”, no se

²⁷² Las acciones de las fuerzas represoras, en cambio, se retratan como crímenes. Así es el caso cuando don Ramón relata a Ramiro la muerte de Juanín y Chano.

representa el ajuste de cuentas personales como la principal motivación de los guerrilleros (50). Tampoco se intenta justificar la acción de Ramiro. Éste, al referirse a la muerte del cabo Bigarda, comenta que la muerte de Beatriz fue un motivo “pero no una razón, y menos una justificación” (153).

En *El puente de hierro*, se muestra el sufrimiento de las personas afectadas por las acciones guerrilleras, lo cual es otra indicación clara de que las novelas de esta etapa evitan una representación maniquea de los maquis.²⁷³ Dora de Ley, una prostituta, cuenta que murió y volvió a nacer a los veinte años. A esa edad, los del monte fusilaron a su padre por denunciar sus otras visitas a los guardias. Mataron a su madre también cuando ésta empezó a gritar al ver a su esposo muerto.

En contraste con las novelas favorables al régimen franquista que caracterizan la resistencia armada como una lucha individual y una amenaza insignificante, las obras de esta etapa ponen hincapié en el papel de todas las personas que participaron en el movimiento clandestino.²⁷⁴ Así se reconoce la ayuda de mujeres, campesinos, y otras personas que sirvieron a los guerrilleros como enlaces o puntos de apoyo. Además de dar a estas personas, muchas veces olvidadas, su debido reconocimiento, la mención de su participación presenta la lucha como más numerosa y con mayor apoyo popular de lo que la versión oficial le otorgaba.

Varias obras, como *En un viejo país*, ofrecen ejemplos de personas que resistieron contra el fascismo sin empuñar –en algunos casos– ningún arma. Tal es el caso de

²⁷³ Como se observará en el quinto período del cine, *Silencio roto* también muestra el sufrimiento de los hijos del maquis ajusticiados por sus compañeros y sugiere la de la esposa del cabo tras la muerte de su marido.

²⁷⁴ Este reconocimiento se aprecia hasta más en los documentales, las autobiografías, y los comentarios que los guerrilleros hacen en entrevistas o actos de homenaje celebrados en su memoria. Felipe Matarranz, por ejemplo, comenta repetidamente el sacrificio y heroísmo de su madre.

Luciano cuya dedicación y sacrificio ya se ha comentado. Otro buen ejemplo el de Dolores. Sus comentarios resaltan el papel de las mujeres durante la guerra y posguerra. A pesar del peligro al que estaban expuestas, nunca recibieron medalla ni pagas. Con su marido en el frente, Dolores tuvo que parir durante bombardeos y huir desangrada y casi muerta. Los argumentos que plantea y los ejemplos que ofrece muestran que personas como ella no son menos dignas de ser consideradas como resistentes. Un ejemplo más de la misma novela es el caso de Gabriel. Su representación de las pésimas condiciones en los campos franceses dibuja el exilio como otra forma de resistencia.

Aparte de *En un viejo país*, otras obras, como *La voz dormida*, reivindican el papel de la mujer en la resistencia antifranquista. De manera similar, las guerrilleras Remedios Montero y Esperanza Martínez refutan aspectos de la versión oficial en sus entrevistas en *La memoria reprimida*. Martínez desmiente que la presencia de las mujeres en la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón fuera para la satisfacción sexual de los hombres. Esta versión la han sostenido historiadores fascistas como Francisco Aguado.²⁷⁵ Remedios Montero explica que las fuerzas represoras les pegaban para que confesaran que estaban en la guerrilla a fin de satisfacer los deseos sexuales de los guerrilleros: “Nos hemos llevado palizas para *dar y vender* y nunca jamás nos han sacado que estábamos para eso. Entonces a ellos es que les interesaba para desprestigiarnos, formaba parte de su propaganda, de que estábamos allí pues por un capricho de ellos para acostarnos con ellos” (Vidal Castaño 113, énfasis original). El comentario de la guerrillera muestra no sólo que se da cuenta de que las fuerzas públicas pretendían desprestigiar la lucha

²⁷⁵ Véase las entrevistas de Esperanza Martínez (171) y Remedios Montero (104, 108 y 113) en el libro de Vidal Castaño y el texto de Francisco Aguado (390).

guerrillera con estas acusaciones sino también manifiesta su deseo de rectificar la imagen que la historia oficial creaba de las resistentes.

Un último aspecto del tratamiento de las fuerzas represoras y los resistentes antifascistas que afecta su representación es la terminología usada para nombrar y describir a ambos grupos. Generalmente, las alusiones a los miembros de las diferentes divisiones de las fuerzas represoras reflejan neutralidad puesto que se suele usar las palabras derivadas del nombre del grupo como los guardias civiles, los falangistas o los somatenistas.²⁷⁶ La manera de referirse a los guerrilleros, en cambio, suele depender del sujeto y su opinión de la lucha clandestina. Los miembros de las fuerzas públicas y otras personas que colaboran con el régimen fascista, por ejemplo, suelen usar términos como “bandoleros” que retratan a los maquis desfavorablemente y disminuyen la importancia de la política en su lucha. Los narradores, guerrilleros y otras personas, en cambio, suelen usar vocablos más neutros, como “los del monte” o “huidos”, que apuntan a su necesidad de esconderse de la represión franquista, o palabras, como “maquis” o “guerrilleros”, que resaltan las tácticas militares usadas por estos grupos y, por lo tanto, sugieren mayor organización y dirección.

En su autobiografía, Remedios Montero usa “guerrilla”, “guerrilleros”, “puntos de apoyo”, etc., salvo cuando relata comentarios de personas afines al régimen. En estos casos imita su forma de calificar a los guerrilleros usando el término “bandoleros”. En las *Memorias del Sargento Ferreras*, el ex guardia civil se refiere varias veces al bando contrario como “rojos”. Frente a este término despectivo que fomenta una imagen del

²⁷⁶ Una excepción a esta tendencia es el libro de Felipe Matarranz que usa términos como “esbirros (del dictador)”, “asesinos” o, en algunos casos, insultos como “canallas”. En la ficción, algunos miembros de las fuerzas represoras usan insultos para referirse a los maquis. El cabo Bigarda (*En un viejo país*) los llama “canallas” y el somatenista “perros”.

bando republicano como plagado por una enfermedad y sugiere que la izquierda estaba bajo una sola bandera, la comunista, dibuja a las fuerzas sublevadas en Oviedo de manera positiva calificándolos como “defensores” y habla de sus “esperanzas de ser liberados” (70). Aunque Ferreras usa casi exclusivamente el vocablo “bandoleros” para referirse a los resistentes, a veces emplea términos menos denigrantes como “huidos”, “escapados”, “guerrillas”, o “resistencia”.

En la ficción, se sigue viendo la preferencia de unos términos u otros dependiendo de la percepción que el personaje o narrador tiene de los resistentes. En *El puente de hierro*, Leonardo Ribón, quien lideró los grupos de civiles que mataban a republicanos tras el término de la contienda, habla de “los bandoleros de la sierra” (Gavela 38). Tanto los personajes que apoyan a los guerrilleros como aquéllos que están en su contra usan los vocablos “maquis” y “huidos”. Los que son favorables a los resistentes también se refieren a ellos como “los del monte”. El narrador, por su parte, usa las voces “guerrilla” y “maquis”. Así pues, se puede decir que el tono de la novela es, en general, favorable a la lucha clandestina. Ésta suele ser la tendencia general de la narrativa de esta etapa.

Hay casos de guerrilleros y personas favorables a su lucha que emplean vocablos que retratan una imagen negativa de los resistentes, pero estas representaciones suelen ser matizadas u obligadas. En *La noche inmóvil*, Félix responde a las preguntas de los civiles, las cuales usan frases como los “bandoleros del monte” y los “bandoleros comunistas”, que sugieren una percepción negativa de los resistentes: “Yo no sé cómo van por el monte los bandoleros que usted dice” (Cervera 41). Aunque Félix está a favor de la guerrilla, parece sentirse obligado a usar este término que le resta a la misma su motivación política delante de los guardias. De manera similar, Chano (*En un viejo país*)

comenta las diferentes fases de su lucha en defensa de la misma ideología durante la guerra y posguerra: “Empezamos siendo anarquistas revolucionarios, nos convertimos luego en guerrilleros de la República y ahora nos vemos obligados a actuar como salteadores y bandoleros” (Trancón 52). A pesar de que los últimos dos términos sugieren una visión negativa de la lucha, no son necesariamente un intento de difamar, sino una indicación de la capacidad del guerrillero de reconocer la precariedad de su situación y el hecho de que la primacía de su supervivencia no les permite hacer las actividades políticas que anteriores.²⁷⁷

La importancia de esta reflexión sobre la terminología se aprecia al recordar las ideas de Pennebaker y Banasik que mostraron que el vocabulario usado para comentar un suceso influye en cómo éste se graba en la memoria. Así pues, el hecho de que se usen vocablos representativos de ambos bandos en la quinta etapa aumenta la probabilidad de que los lectores de estos textos se formen imágenes más diversas que aquéllos que leyeron alguna obra favorable al régimen editada en la segunda etapa. De esta manera, la división de las obras literarias en cinco etapas que reflejan las memorias forjadas en diferentes momentos ayuda a comprender no sólo cómo las obras han evolucionado, sino también cómo afectan la memoria colectiva. La imagen de la evolución de las obras artísticas y su influencia sobre el recuerdo común, sin embargo, se hará más completa en los capítulos siguientes.

²⁷⁷ Otro ejemplo de *En un viejo país* es la imagen que Julia tiene de Ramiro. Al sacar del bulto el arma de éste, le surge a la historiadora la idea de que Ramiro es un asesino. Él le adivina su pensamiento y le explica que “soy un homicida, pero un homicida de guerra” (153) y pone su acción en el contexto de la contienda que crea “la posibilidad de que te maten en cualquier momento y, por lo tanto, la necesidad que tienes de matar” (152-53).

Capítulo 5. La memoria y el cine de la guerrilla (1936-1975)

Tal como los textos literarios, los visuales, como documentales y películas de ficción, también tienen su relación con la memoria. Las imágenes ofrecidas en las obras cinematográficas captan un fragmento de la memoria colectiva del grupo al que el director y otros (guionista, actores, protagonistas, etc.) pertenecen. De manera similar, la evolución de estas obras muestra quien tenía el poder para dar su perspectiva sobre este tema. Debido a que la producción fílmica está influida por el mismo contexto socio-político que afecta la producción literaria, no es sorprendente que la evolución del cine sobre la resistencia siga en general las tendencias vistas en la narrativa.²⁷⁸

Durante el primer período (1936-1950) pocas obras retratan la resistencia antifascista puesto que después del término de la contienda se produce un período de silencio en el que los directores favorables al nuevo régimen no se atreven a acercarse al tema ya que estos años corresponden con el apogeo de la resistencia. Los directores favorables a la República, por su parte, no pudieron producir películas dentro de España y pocas se estrenaron en el extranjero. El segundo período (1951-1975) comienza cuando los cineastas profascistas recobran su voz el mismo año que sus correlatos en el mundo literario. La primera década de esta fase muestra el dominio en la producción artística por parte de los directores adictos al régimen, lo cual contrasta con lo que se observó en la narrativa del mismo período. Una voz española favorable a la República y a los luchadores clandestinos no se escucha hasta 1966, trece años después de la novela de Sender. Aunque en la segunda etapa de las obras literarias muchos españoles publicaron novelas en el exilio, esta película, *La guerre est finie*, con guión de Jorge Semprún es la

²⁷⁸ Los apéndices B (Cronología de obras cinematográficas) y D (Clasificación de obras cinematográficas) ayudan a visualizar las etapas de forma más escueta al considerar el análisis de ellas.

única que se estrenó en el extranjero con dirección o guión de un español. Sólo dos directores españoles producen filmes en España sobre la resistencia antes del término de la época franquista. Durante la transición democrática y los primeros años de libertad se observa un declive en la producción fílmica que señala un período de amnesia. En la cuarta etapa, el tema surge de nuevo en la memoria colectiva pues desde 1985 hasta 1996 se producen veintidós obras fílmicas sobre la resistencia. Este número se superará en el último período (1997-2006) cuando se estrenan trece películas y treinta y ocho documentales.

Primera etapa: los años de la guerra y el silencio de la primera posguerra

Durante los años de la guerra, sólo un filme fue producido cuyo título parece relevante para el tema en cuestión, *Resistencia en Levante* (1938?) dirigido por Rafael Gil.²⁷⁹ Aunque no pude consultarlo, es posible comentar algunas características de la obra. Debido a su producción durante la guerra, es probable que se parezca a las demás obras de esta época. Se pueden tomar como punto de referencia la novela de Herrera Petere o las obras cinematográficas como las que se incluyen en la serie *La guerra filmada* (2006).²⁸⁰ Tanto los textos escritos como los visuales producidos durante la contienda muestran una clara preferencia por un bando y, por la cercanía a los hechos, algunos resultan no sólo tendenciosos sino hasta propagandísticos.

Rafael Gil rodó varios documentales propagandísticos para el gobierno republicano: *Soldados campesinos* (1938), con Antonio del Amo, *Ametralladoras*

²⁷⁹ Aunque este documental de dieciséis minutos aparece en la base de datos del Ministerio de Cultura, no se encuentra en los principales centros de investigación incluyendo la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional, y las bibliotecas públicas de Madrid. A pesar de que el título sugiere que trata la guerra irregular, no es ninguna garantía de que el filme no retrate la lucha convencional.

²⁸⁰ Esta serie de documentales muestra grabaciones hechas por ambos bandos durante la guerra.

(1939?)²⁸¹ y *Resistencia en Levante*. Sin embargo, su director produjo otra película, *Murió hace 15 años* (1955), que no deja la menor duda de su adhesión al régimen fascista y al final de la guerra produjo otros cortometrajes para los vencedores: *La corrida de la victoria* (1939), *Flechas* (1939) o *Luz de Levante* (1941?) “donde reconstruyó con la cámara el punto de vista de José Antonio desde la ventana de su celda en la cárcel de Alicante” (Borau 411). No obstante, el título de *Resistencia en Levante* alude a la oposición levantina ante el avance de las tropas rebeldes.²⁸²

Después de esta posible producción sobre la lucha guerrillera, ésta recibe poca atención hasta principios de los años cincuenta. Igual que sus equivalentes literarios, el silencio casi total de los cineastas republicanos se debe a la imposibilidad de dirigir en España un filme favorable a este bando.²⁸³ Los directores afines al régimen fascista, por su parte, mantienen sus cámaras apagadas pues, debido al apogeo de la resistencia, hay dudas sobre la estabilidad de la dictadura. Sólo tres obras producidas en el extranjero trascienden el tupido velo que se corre sobre el tema de la lucha guerrillera.

La película que André Malraux grabó durante la guerra, *Espoir, Sierra de Teruel* (1945) no se distribuyó, según Crowther, hasta terminada la Segunda Guerra Mundial.²⁸⁴ Basada en su novela, *L'espoir*, la película alterna entre un grupo de aviadores y unos

²⁸¹ Según la base de datos del Ministerio de Cultura la película es de 1939, pero Borau la fecha en 1938.

²⁸² El autor de la entrada sobre Gil, José Luis García de Dueñas, (Borau 411-12) fecha *Resistencia en Levante* en 1939, por lo que también podría aludir a la resistencia política de la República tras la caída de Cataluña. Aunque podría parecer sorprendente que un director cambiara de bando, es preciso tener en cuenta que eso es precisamente lo que ocurre con otro. Como señala, Carlos F. Heredero, Arturo Ruiz Castillo participó en La Barraca de Lorca y en las Misiones Pedagógicas de la República. Asimismo, filmó varios cortometrajes de propaganda para el gobierno republicano durante la guerra. No obstante, *Dos caminos* (1953) es claramente una película que se decanta hacia el bando vencedor.

²⁸³ Los que se exiliaron (principalmente en Francia), encontraron las mismas dificultades que limitaron la producción literaria: el internamiento en campos de concentración, la barrera lingüística y las dificultades socio-económicas exacerbadas al encontrarse en medio de otra guerra (la Segunda Guerra Mundial). Los medios necesarios para producir una película, sin embargo, vuelve la realización de una obra cinematográfica más difícil que una literaria.

²⁸⁴ Ver Naharro Calderón en Aub.

resistentes en la ciudad que planifican volar un puente en Teruel. Casi lo único que se aprecia de los guerrilleros, aparte de ser gente sencilla opuesta al levantamiento militar, es sus pocos medios (cuentan con algunas armas y veinte balas) y la precariedad de su misión. Cuando dos se estrellan contra un cañón para que los demás puedan seguir adelante, no se produce ningún alarde de su sacrificio.²⁸⁵ Los fascistas, por su parte, sólo aparecen a lo lejos y, por ello, tampoco es posible ofrecer un análisis de su caracterización.

For Whom the Bell Tolls (1943), una adaptación fílmica que Sam Wood dirige basada en la novela de Hemingway, muestra la España de 1937, pero no se estrenó en la península hasta el 18 de julio de 1978. Robert, quien colabora con el ejército republicano haciendo sabotajes de trenes y puentes que el Servicio de Inteligencia Militar le encarga, busca la ayuda de varias partidas de huidos para llevar a cabo el segundo atentado. Aunque se grabó poco después de terminar la contienda, un momento en el que era común que las obras mostraran una clara preferencia por uno de los dos bandos, la película de Wood no hace una clara división de buenos y malos entre los resistentes y las tropas rebeldes.²⁸⁶

La representación de Robert en general es positiva pues la intriga amorosa, que ocupa gran parte de la película, sirve para resaltar el sacrificio y heroísmo del protagonista. Cuando la partida huye después de volar el puente, Robert es herido. Le dice a Pilar, el líder²⁸⁷ de la partida con la que Robert convive durante tres días, que

²⁸⁵ Lo mismo no se puede decir sobre los aviadores que bombardean el puente. La última escena de la película que escenifica el rescate real que Malraux organizó para recuperar a los aviadores que se estrellaron en el monte muestra un desfile y entierro digno de un héroe.

²⁸⁶ Ver Vernon.

²⁸⁷ Pilar sustituye a Pablo tras una discusión en la que éste se opone al sabotaje del puente ya que la mayoría de la partida no está de acuerdo con él.

quiere hablar con María, pero que la arranque de sus brazos cuando él se lo diga porque no va a querer irse de su lado. Así lo hace y le deja con un arma para proteger la retirada de los huidos. El sacrificio del héroe se comenta en otros momentos también. Brevemente se indica que dejó su puesto como profesor en una universidad en los Estados Unidos para venir a España y combatir del lado de la República.²⁸⁸ Sólo una acción podría manchar la imagen del héroe. Robert mata a su compañero cuando éste es herido en un tiroteo tras realizar el primer sabotaje. Aunque su compañero se lo pidió, el héroe tacha el acto de asesinato y le molesta haber cumplido su promesa.

Los del monte, por su parte, están lejos de ser los buenos de la película pues son capaces de matar a sangre fría y sus propias palabras y las del héroe los dibujan como ladrones. Cuando Robert mata a un soldado fascista, el protagonista le dice a uno de los huidos que deje en paz los bolsillos del muerto. Asimismo, un comentario de “El Sordo”, el líder de otra partida, sugiere que él y sus amigos son ladrones.²⁸⁹ Otro caso que dibuja a los huidos desfavorablemente es la traición de Pablo. Los demás miembros de la partida votan por matarlo, pero no lo hacen. Luego, Pablo mata a sangre fría a tres hombres que ayudan a realizar el sabotaje para quedarse con sus caballos de forma que la gente de su grupo pueda huir después de volar el puente. Como ellos no pertenecen a su partida,

²⁸⁸ Según me refiere Naharro Calderón, tras el personaje de Robert Jordan, se puede dibujar Robert H. Meniman, profesor de la Universidad de Nevada, Reno, el primer comandante de la Brigada Lincoln, desaparecido en la batalla de Belchite. Ver *American Commander in Spain* de Marion Meniman y Warren Lenude.

²⁸⁹ Por un lado, la representación de los huidos es más negativa en la película que en la novela pues estos comentarios no existen en la obra de Hemingway. En la obra literaria el huido que desvalija los bolsillos del fascista parece hacerlo para obtener su documentación y el hecho de que “El Sordo” robe caballos se atribuye a su colaboración en el sabotaje del puente y la necesidad de más monturas para huir tras su destrucción. Por otro lado, la eliminación en la película de la historia de Pilar sobre el sangriento asesinato de fascistas en su pueblo durante los primeros días de la guerra dibuja más favorablemente a las personas que luchaban en contra de la sublevación. Otra diferencia entre las dos versiones es la manera en que se caracteriza a la partida. En la novela se usan los términos “guerrilleros” y “guerrilla” varias veces para referirse a las partidas y sus miembros y hay referencias a otras acciones que han llevado a cabo para hostigar a los fascistas. La carencia de estos aspectos retratan a los resistentes más como huidos en la versión cinematográfica.

Pablo no siente remordimientos eliminándolos incluso cuando se da cuenta de que los asesinatos no sirvieron para nada pues los demás ya habían encontrado suficientes caballos.

Las fuerzas fascistas, por su parte, nunca se observan de cerca y su caracterización es muy limitada. Durante los enfrentamientos aparecen como enemigos, pero no son calificados ni descritos a parte de cómo los retrata la narración de María. Aunque *For Whom the Bell Tolls* no plantea las causas de la guerra civil, sí expone por qué los huidos están refugiados en el monte. La razón de ser del grupo se representa a través de la historia de María que, debido a su pelo corto, siente la necesidad de contarle a Robert cómo los sublevados se lo raparon al cero tras fusilar a sus padres. También fue violada y hecha prisionera, pero los huidos la rescatan de un tren sabotado en el cual iba presa. La represión fascista también se comenta cuando Pablo intenta convencer a Robert de que no vuele el puente. Teme que esta acción atraiga la atención de los rebeldes y que éstos persigan a las partidas a muerte. Así pues, a través de las descripciones de las represalias contra personas opuestas a los militares sublevados se proyecta su imagen negativa.

Igual que se observó en la narrativa, la representación de la sexualidad de ambos bandos en el cine, como se acaba de apreciar por la violación de María, crea a veces imágenes desfavorables de un lado o del otro. El amor en esta película no es erótico y los personajes no se presentan sexualmente. Las preguntas que Pilar le hace a Robert sugieren que es un galán, pero la relación que tiene con María resulta bastante inocente pues no parecen hacer más que acurrucarse bajo las estrellas. La castidad y el pudor de María se resaltan cuando le confiesa a Robert que es el primer hombre al que ha besado y

después de contarle que fue violada, expresa su temor a que él ya no la quiera. Así pues, si la representación de la sexualidad de los resistentes provocara alguna reacción en el espectador, probablemente ésta sería la de sentir más lástima por la joven agredida debido a su inocencia.

El último filme de esta etapa, *Un héroe del pueblo español: José Gómez Gayoso* (1948), fue producido por Cuba Sono Films, pero no se conoce director. El Partido Comunista creó Cuba Sono Films en 1938 y la entidad existió hasta 1948. Aunque no he podido localizar una copia de la obra, el documental parece centrarse en la vida de José Gómez Gayoso, el secretario general del PCE en Galicia que fue ejecutado junto a Antonio Seoane Sánchez. Ambos eran los máximos responsables de la resistencia gallega.

Segunda etapa: la versión oficial y las visiones de oposición²⁹⁰

La historia oficial y el cine afín al régimen fascista

Cuando el interés en el tema se renueva a principios de los años cincuenta hasta mediados de los sesentas, las películas favorables al régimen tienen un claro predominio sobre las que se narran desde la perspectiva de los republicanos. Durante las mismas décadas en que vieron la luz las novelas afines al gobierno de Franco, varios cineastas dirigieron películas sobre la resistencia antifascista que también tendrían su influencia en el desarrollo de la memoria de la lucha clandestina.

Una de las primeras películas que retrata la resistencia es *Rostro al mar* (1951) del director Carlos Serrano de Osma.²⁹¹ En esta obra, un soldado republicano, Alberto, huye

²⁹⁰ Para facilitar la comprensión de las obras de este período, están divididas en dos grupos según su acercamiento al tema.

a Francia para no caer en manos de los sublevados, pero en el país vecino su situación no parece mejorar pues sus camaradas intentan eliminarlo cuando decide dejar la lucha clandestina y volver a España. En 1953, Arturo Ruiz Castillo dirige una cinta en la que hasta el título mismo, *Dos caminos*, subraya la división entre buenos y malos. Miguel y Antonio, antiguos camaradas del bando vencido, vuelven a encontrarse años después de haber escogido dos rutas diferentes al término de la guerra civil. Antonio aceptó la pax franquista, pero su ex camarada continúa la lucha como maquis. Al año siguiente, otra historia de carácter maniqueo llega a la gran pantalla, *Lo que nunca muere* de Julio Salvador. Esta vez los hombres que se enfrentan, Carlos y Enrique, son hermanos. En *Murió hace 15 años* (1955) de Rafael Gil, un niño de la guerra, Diego, vuelve de la U.R.S.S. para espiar y luego acabar con un agente del régimen franquista, su padre. El mismo año, Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla dirigen *La ciudad perdida*, una adaptación de la novela de Mercedes Fórmiica. Tras una refriega con la policía, el único superviviente de un grupo clandestino del PCE secuestra a una joven viuda rica. Otra película de 1955, *Suspense en Comunismo* de Eduardo Manzanos, toma una nueva dirección presentando de forma burlesca a tres comunistas españoles que preparan un sabotaje. Al año siguiente, las películas vuelven a tener un tono dramático pues *Torrepardida* (1956) de Pedro Lazaga muestra a dos hermanos enfrentados. En 1960, León Klimovsky realiza *La paz empieza nunca*, una versión cinematográfica de la novela de Emilio Romero, y Antonio Isasi Isasmendi produce *Sentencia contra una mujer*, una adaptación de la novela de Manuel Arce. Un año después, Miguel Iglesias dirige *Carta a una mujer*, la cual narra la historia de un resistente que trae una misiva a la mujer de su

²⁹¹ Una película que precede *Rostro al mar, En un rincón de España* (1948) de Jerónimo Mihura, trata de la guerrilla antifascista aunque no pude consultarla.

compañero de cautiverio.²⁹² Después de la producción de *A tiro limpio* (1963) de Francisco Pérez-Dolz, que narra las actividades de unos pistoleros en Barcelona, los directores afines al régimen franquista pierden interés en la resistencia y sólo producen algunas películas más sobre este tema.²⁹³ Once años más tarde José Antonio de la Loma dirige *Metralleta Stein* (1974) que traza la caza y eliminación de la partida de Mariano Beltrán.²⁹⁴ En 1975 José Antonio Nieves Conde realiza *Casa Manchada*, una adaptación de la otra novela de Emilio Romero.²⁹⁵ Finalmente, Pedro Lazaga dirige *El ladrido* (1977), una adaptación de la novela de Muñiz.²⁹⁶

En cuanto al estilo y enfoque de las obras de este grupo, la mayoría se ocupan principalmente de la resistencia. Hay algunas excepciones tales como *Carta a una mujer* y *Casa Manchada*, lo cual no sorprende pues las obras en las que se basan estas películas dedican poca o ninguna atención a la guerrilla antifranquista. Casi todos los filmes son dramas salvo la ya mencionada excepción *Suspense en Comunismo*. Mientras que muchas de las películas tienen un desarrollo más pausado, algunas, como *Metralleta Stein* y *A tiro limpio*, tienen escenas de acción como atracos, huidas y tiroteos.

²⁹² Esta película está basada en una obra de teatro de Jaime Salom, *El mensaje* (1963), que se estrenó en el Teatro Arriaga de Bilbao el 14 de mayo de 1955. Aunque en el drama la presentación de la ficha de Germán “El Asturias” indica que fue “afiliado a partidos extremistas, agitador, con cargos políticos durante la guerra y nuevos delitos . . . Huye al extranjero, [y] es juzgado en rebeldía”, sus “delitos” parecen terminar cuando la guerra se acaba (Salom 31). Así pues, en contraste con la versión cinematográfica, el drama no asocia la vuelta de Germán a España con la resistencia armada.

²⁹³ Otra película que trata parcialmente de la resistencia antifranquista es *Un puente sobre el tiempo* (1964) de José Luis Merino. No obstante, tampoco he podido ver esta obra.

²⁹⁴ A pesar de las semejanzas entre este personaje y el guerrillero real “Quico” Sabater, las actividades de Beltrán parecen desprovistas de cualquier indicio de una inspiración política. Esta manera de dibujar la lucha armada será uno de los aspectos que se analizarán más adelante.

²⁹⁵ Aunque durante estos años se empiezan a producir algunas películas que se narran desde la perspectiva de los vencidos, estas obras se comentarán en la sección dedicada al cine que se opone a la versión oficial. También requieren una breve mención dos películas que se produjeron sobre la resistencia contra Napoleón durante esta etapa, *Los guerrilleros* (1962) de Pedro L. Ramírez y *La guerrilla* (1972) de Rafael Gil, pues sirven como contraste interesante con las películas sobre la resistencia antifranquista de la misma época ya que dibujan mucho más favorablemente a los resistentes. No obstante, no recibirán mayor comentario por ser ajenas al tema de este estudio.

²⁹⁶ Aunque esta obra se produjo tras la muerte de Franco, la menciono en esta sección para no repetir las características del cine afín al régimen en el análisis del tercer período.

Carlos F. Heredero ha sugerido el tinte policíaco de estas dos películas. El papel de la policía es muy limitado en *A tiro limpio* y *Carta a una mujer*, pero *Metralleta Stein* otorga mayor protagonismo al comisario. Esta película y *A tiro limpio* también recuerdan algunos aspectos del cine negro como el tono melancólico. El policía que persigue a Mariano Beltrán en *Metralleta Stein* y el guerrillero mismo parecen proyectar la misma desilusión, enajenación y obsesión para acabar con el otro. No obstante, otros aspectos de la película, como el uso de la luz, se acercan más a un estilo realista pues muchas escenas ocurren de día bajo un sol que ilumina todo. En *Rostro al mar*, en cambio, la extrema oscuridad en las escenas relacionadas con los campos franceses resalta la miseria de la situación de Alberto. En general las películas siguen un estilo realista, pero se observan algunas divergencias que incluyen los planos fijos en *Metralleta Stein* que resaltan la muerte de Mariano Beltrán y los flashbacks en *Dos caminos*.

Antes de centrarse en el análisis detallado de los filmes, es preciso considerar algunas diferencias entre la literatura y el cine como por ejemplo el dominio de sus respectivos mercados durante la época franquista. Como se observó en el capítulo anterior, algunos exiliados favorables a los resistentes publicaron obras narrativas desde 1953 hasta la muerte de Franco. En el campo del cine, sin embargo, el silencio es total desde 1948 hasta 1964. Así pues, aunque algunos lectores podrían haber encontrado una copia clandestina de una novela publicada en el exilio, habría sido imposible ver en la España franquista una película que representara la voz de los resistentes. En el caso de una novela, no era tan difícil –debido a su tamaño– pasarla clandestinamente por la frontera y hacerla circular entre grupos de conocidos. Las películas, en cambio, eran

voluminosas y pesadas pues en esa época el único formato disponible era el celuloide.²⁹⁷

No sólo habría sido difícil esconderlas en la frontera y hacerlas circular, sino exhibirlas también puesto que haría falta el equipo necesario para proyectarlas.

Aunque durante la dictadura de Franco se produjeron tres películas en el exilio desde la perspectiva de los vencidos, ninguna se estrenó en España hasta que regresó la democracia. Según la ficha en la base de datos del Ministerio de Cultura, *For Whom the Bell Tolls* (1943) no se puso en cartelera hasta 1978. *Behold a Pale Horse* (1964) no sólo fue prohibida en España, sino que también le costó a Columbia el derecho de distribuir otras películas en la península.²⁹⁸ En cuanto a la última película, *La guerre est finie* (1966), no hay ficha para ella en la base de datos del Ministerio de Cultura. No obstante, la página web de The Internet Movie Database indica fechas y países de estreno hasta 1976 para el filme francés, pero ninguno de ellos incluye España.²⁹⁹ Así pues, con respecto al cine afín al régimen, se puede considerar que no sólo ayudaba a establecer la versión oficial, sino que ésta fue la única difundida por los cines españoles hasta casi el final de la época franquista ya que no se pudo ver una película narrada desde la perspectiva de los vencidos hasta que se estrenó en Madrid *El espíritu de la colmena*

²⁹⁷ Sin mi experiencia en la Filmoteca Española, dudo que hubiera llegado a apreciar este hecho. Aunque muchas de las películas las han adaptado a formatos modernos como VHS o dvd, vi *Torrepartida* (1956) en su formato original en celuloide. Cuando me dieron el rollo gigantesco, me quedé impresionada. Mi asombro sólo aumentó cuando me trajeron el resto de la película, cuatro rollos más. Hasta películas tan tardías como *Casa Manchada* (1975) también se conservan sólo en rollos de 35mm.

²⁹⁸ Según Neal Moses Rosendorf, Zinnemann entregó una copia del guión, basado en una historia verdadera, al Ministerio de Información y Turismo “in an attempt to get permission to film part of the movie on location in the Basque region. When Fraga read the script, he became apoplectic and immediately issued an ultimatum to Columbia: if *Behold a Pale Horse* was made –anywhere—it would be banned in Spain, all Columbia pictures would be refused a Spanish release, and Columbia’s Spanish subsidiary would be permanently shut down. However, to its credit, Columbia did not capitulate. Zinnemann made his movie in France, and Fraga duly followed through on his threat to kick the studio out of Spain. Columbia sacrificed millions in lost revenue as a result over the next several years. Ironically, *Behold a Pale Horse* was a box-office failure that was quickly withdrawn from release” (95).

²⁹⁹ En la bibliografía secundaria se indica la dirección de estas páginas web.

(1973) el 8 de octubre de 1973.³⁰⁰ Estos factores junto con otros como los altos índices de analfabetismo (que limitarían el alcance de la literatura), la popularidad del cine y su forma de difusión masiva ayudan a entender el dominio que el cine profranquista tendría sobre la formación de la memoria colectiva durante esta época.

Otras diferencias entre las representaciones literarias y sus correlatos cinematográficos incluyen la manera en que se desprestigia la resistencia. La conversión de un personaje al desengañarse con la ideología izquierdista que era poco común en las novelas deviene un tópico en las películas. Buena parte de los protagonistas ya no son retratados como criminales comunes, sino como personas equivocadas que en ciertos casos vuelven al redil después de desengañarse. Como premio por redimirse, estos personajes conservan y recomienzan su vida felices y libres del engaño comunista.

Para los resistentes que no se desilusionan con la teoría izquierdista, sólo existen dos posibilidades en el cine afín al régimen. Si se trata de un personaje principal, la única solución viable es la muerte ya que al no arrepentirse de sus “errores” no puede haber un final feliz: un galardón no merecido. En estos casos, los resistentes son caracterizados como obstinados en su error e irredimibles hasta el mismo instante de su muerte. Si el personaje que no pierde la fe en su ideología desempeña un papel secundario, su estado vital no parece tan importante pues en algunos casos estos personajes no mueren. Esta diferencia probablemente se debe a que su muerte no habría producido un efecto tan dramático.

Otro contraste apreciable es la caracterización de la resistencia. Los cineastas que apoyan la dictadura cambian la imagen de una lucha apolítica e individualizada por una

³⁰⁰ Dos años después llegó un filme más crítico con el régimen, *Pim, pam, pum . . . ¡Fuego!* (1975) de Pedro Olea. Esta película se estrenó poco antes de la muerte de Franco, el 5 de septiembre de 1975.

que reconoce una ideología y organización. No obstante, éstas se asocian casi exclusivamente con el Partido Comunista, el cual se erige como una fuerza siniestra y manipuladora controlando a sus marionetas desde el extranjero. El proceso de adoctrinamiento de la teoría comunista parece más bien un lavado de cerebro y los militantes actúan como máquinas programadas, o peor, cumplen sus misiones coaccionados u obligados por los mandos. De manera similar, los dirigentes son retratados como personas mentirosas, severas y crueles, y las mujeres, cuando se desvían de estas características, como lascivas y seductoras que en ciertos casos utilizan sus dotes para engañar y manejar a los hombres como marionetas.

Estos aspectos de las películas favorables a la dictadura de Franco siguen la misma línea de la propaganda fascista, como el caso del oro de Moscú, que muestran el deseo del régimen de infundir en el pueblo español un odio hacia este país comunista.³⁰¹ También es importante recordar que la dictadura de Franco se hizo más aceptable a los ojos de las democracias occidentales a medida que se acentuaba la Guerra Fría. Tras firmar un tratado con el gobierno estadounidense en 1953, España estuvo del lado de los EE.UU. en contra de la U.R.S.S. La capacidad de dibujar a los otros –los comunistas– como el mal, facilitaba la caracterización de los vencedores como el bien. La representación heroica de las fuerzas represoras es un aspecto común a las obras cinematográficas y literarias. Aquéllas son representadas como personas de carácter bondadoso y honorable, y al igual que los héroes de las novelas profascistas, los

³⁰¹ El mito del oro de Moscú se refiere al envío de las reservas de oro del Banco de España a la U.R.S.S.. Aunque el gobierno republicano tenía que pagar con estos fondos el material de guerra que recibía de su aliado, la propaganda fascista trató este asunto como una traición comunista. Ver Beevor y Viñas. En el Archivo General Militar de Ávila, un noventa por ciento de las referencias a personas que se oponían a la sublevación (durante la guerra) o a la dictadura (en la posguerra) que consulté usan el término “rojo”. Las pocas excepciones emplean el vocablo enemigo. La confusión de todas las teorías de izquierdas concentradas en el comunismo se debía, en parte, al poder del estalinismo soviético y a la obsesión particular del propio Franco que no dudaría en enviar la División Azul a Rusia en 1941.

protagonistas de estas películas están dispuestos a inmolarsse por una causa que consideran noble y justa.

La película de Pedro Lazaga, *Torrepartida*, ejemplifica la caracterización de las fuerzas públicas y las personas afines al régimen como valientes, sacrificadas y bondadosas. Antonio, un capitán de la Guardia Civil, se reúne con Ramón, el alcalde, y le indica que ya no tiene dudas de que Manuel, el hermano de Ramón, colabora con la partida de Rafael. Acuerdan que su detención es la mejor solución pues así él no podrá meterse en una situación más grave. De este modo, se destaca la bondad de los elementos del régimen pues su intención es ayudar a Manuel salvándolo de sí mismo. No obstante, éste huye del pueblo y se une a la partida.

El secuestro del hijo de Antonio permite resaltar el sacrificio y la rectitud del capitán comparándolo con la debilidad de su mujer que intenta convencerle de que entregue el dinero a la partida insistiéndole en que tiene la obligación de salvar a su hijo. Antonio, sin embargo, se niega a pagar el rescate y responde que “ellos cuentan sobre todo con la cobardía de la gente. Con los que como tú prefieren claudicar y pactar con el crimen”. Así pues, se sugiere la valentía del guardia civil al indicar que no elige la opción que la mayoría de la gente escoge inspirada por el miedo. Cuando Antonio resalta su obligación de cumplir la ley, Mercedes expone que quiere a su hijo y está dispuesta a luchar contra él pues no quiere saber nada sobre códigos. Aunque Antonio le promete que salvará a su hijo sin darles un céntimo, la decisión de cumplir con su deber hacia la ley antes que con su deber como padre le cuesta la vida del hijo.³⁰²

³⁰² De esta manera, la película utiliza el paradigma de Guzmán el Bueno y de la falsa detención y muerte del hijo del Coronel Moscardó durante el asedio al Alcázar de Toledo en 1936.

La rectitud del capitán parece intachable pues, a pesar del asesinato de su hijo, trata bien a Manuel cuando está detenido. Le pide cordialmente que colabore para acabar con la partida razonando que su caída es cuestión de días o semanas pues ya está deshecha y así se acabará antes con los crímenes y el sufrimiento de todos. Cuando Manuel contesta negativamente, su hermano se impacienta y le grita, pero el civil le trata amablemente dándole unas palmadas en la espalda y diciéndole que se lo piense.

La película del director Rafael Gil, *Murió hace 15 años* (1955), también caracteriza a las fuerzas represoras como valientes y sacrificadas. Después de pasar su adolescencia en la U.R.S.S., Diego vuelve a España para seguir los pasos de un elemento del régimen.³⁰³ Guetti, su jefe comunista, le entrega una foto del hombre en cuestión y al observar que no lo recuerda, le explica que es su padre. El parentesco, sin embargo, no parece plantear ningún problema para el joven militante. Cuando desciende del avión, Diego recibe a su padre y a su prima fríamente, pero los dos atribuyen su reacción a los años que han estado separados. Después de vivir un tiempo con su familia, Guetti coacciona a Diego para que siga un plan y acabe con su padre. El hijo llama a su progenitor y le dice que si no acude al lugar que le indica, Guetti lo matará. Mientras se va acercando la hora indicada, Diego recela cada vez más y acaba por volver a su casa, pero su padre ya ha salido. Aunque Diego le alcanza y confiesa el engaño, el sacrificio de este miembro de la fuerza pública, piensa acudir a la cita trampa para mostrar a su hijo su abnegación ideológica frente a la comunista. Aunque en este caso, el sacrificio no llega a cumplirse, la disposición del padre a cambiar su vida por la de su hijo subraya su valentía y entrega.

³⁰³ Coincide con el año de retorno desde Rusia a España de los primeros “niños de la guerra” evacuados en 1937 a la U.R.S.S. y otros países (Naharro Calderón, *Hacia el exilio* 39). Ver también Alted.

En contraste con esta actitud “generosa”, el Partido Comunista y sus mandos son representados como deshumanizados y hasta crueles pues manipulan, coaccionan o engañan a sus adeptos.³⁰⁴ El atropello de la voluntad del individuo se resalta desde la primera escena de *Murió hace 15 años* pues Diego es obligado a abordar un barco que lo llevará a la U.R.S.S. cuando niño.³⁰⁵ Grita que no quiere ir e intenta escapar, pero un hombre lo agarra y lo sube a bordo. Después de pasar dos días incomunicado, lo llevan a hablar con Guetti. Éste le da un bollo de pan que el niño engulle. Por la joven edad del protagonista, el castigo resulta demasiado severo, casi cruel. Guetti da comienzo al proceso de someter la voluntad del individuo a la del Partido y destruir los lazos de parentesco en pro de los vínculos que el Comunismo propone. Le arranca un medallón del cuello y le quita los demás objetos personales que incluyen una foto de él con su prima. En la U.R.S.S., le adoctrinan para pensar que están en guerra con los burgueses y que la familia y la religión son sentimientos enfermizos. Se proyecta escena tras escena de Diego recibiendo clases sobre la ideología comunista. Años después parece un robot, pues responde maquinalmente a las preguntas que le hacen sobre la doctrina. Así pues, la educación marxista es representada como un lavado de cerebro que deshumaniza a las personas.

Después de completar el proceso de cambiar el cariño y la memoria de la familia por la severidad y la obediencia al Partido, Guetti envía a Diego a España para espiar a su propio padre que está intentando acabar con la organización clandestina. Los líderes comunistas parecen unos desalmados no sólo porque destruyen los lazos de la familia, sino también porque tratan a sus adeptos como seres desechables. Para ganar la confianza

³⁰⁴ Más abajo se comentará la representación de los militantes de menor rango.

³⁰⁵ Nuevamente se aprecia la propaganda franquista sobre los niños de la guerra.

de los jefes de su padre, Guetti le indica a Diego que entregue a un enlace y, si lo necesita, puede eliminar a otro comunista que el mando trata como un indeseable porque ha fracasado en otras misiones. Después de que Diego denuncia al primero y mata al segundo, Guetti se reúne con Diego y le comenta el plan para eliminar a su padre. Cuando el militante recela, el mando le amenaza con darle informes a su padre para que sepa la verdad sobre su hijo. La compañera de Diego también intenta convencerle aduciendo que Guetti está intentando salvarlo y que no sólo está en peligro la vida de Diego, sino la suya propia. Guetti le dice a su compañera que si Diego se queda en España, morirá. Así pues, queda claro que Diego sólo sigue colaborando con los comunistas porque está coaccionado.³⁰⁶

Otro buen ejemplo que dibuja a los comunistas como unos líderes que intentan engañar a sus adeptos y eliminar a los militantes incontrolables o fracasados es *Rostro al mar* de Carlos Serrano De Osama. Esta película también ejemplifica cómo el cine afín al régimen divide a los resistentes en dos grupos opuestos según si se desengañan de las ideologías y luchas izquierdistas o no. En enero de 1939, Alberto, un soldado republicano, e Isabel, huyen hacia la frontera francesa, pero su mujer está a punto de dar a luz y no puede continuar. Alberto la lleva a una casa y la deja en manos de dos ancianas. Huye a Francia porque las tropas fascistas están a punto de llegar, pero allí no tiene toda la libertad que esperaba. El Partido Comunista intenta controlarlo y su temor a ser engañado es evidente. En un bar de Marsella, Alberto firma un contrato con un comunista y le pide una copia, pero el hombre le responde que no hace falta y le asegura

³⁰⁶ Como explica Naharro Calderón en *Sangrías*, entre la exageración de la propaganda franquista y del espíritu anticomunista de la U.R.S.S., no es posible olvidar la monstruosa realidad del estalinismo soviético, su *gulag*, sus purgas, su represión y adoctrinamiento. Ver también Furet.

que todo está en regla. Éste habla con otro y deciden vigilar a Alberto para asegurarse de que coge el tren y va al norte del país para cumplir con la misión encargada.³⁰⁷

Después de sufrir el cautiverio de detenciones y campos de concentración, Alberto vuelve al bar de Marsella donde los líderes comunistas le dicen que ha vuelto muy enfadado, y que debe aprender a callarse. Estos comentarios retratan a los mandos como excesivamente crueles e insensibles pues no les importa el sufrimiento o la muerte de los de menor rango. Asimismo, su comportamiento los dibuja como gente traicionera ya que intentan matar a Alberto cuando sospechan que piensa dejar de colaborar con ellos para volver a España. Cuando sale del bar, varios comunistas lo persiguen y le disparan, pero Alberto sobrevive al ataque y se reúne con Isabel.

A pesar de los años de separación y la infidelidad de Alberto, la reunión de la pareja es feliz. Este final no se desvía de la imagen que las obras afines a la dictadura proporcionaban a los que luchaban contra el “Alzamiento” o el nuevo régimen pues el protagonista muestra su deseo de volver al buen camino. Incluso, sabiendo que arriesga su vida, huye del control de los comunistas y vuelve a España. Así pues, la resolución de la trama resulta aceptable para los censores del régimen franquista pues Alberto está completamente desengañado de cualquier ideología izquierdista cuando se reúne con Isabel de manera que, para ellos, se ha redimido de sus errores pasados y merece comenzar una nueva vida feliz al lado de su mujer.

El desencanto que el protagonista sufre con las causas izquierdistas también incluye su participación en la guerra civil. Cuando Manuel, un capitán de la marina

³⁰⁷ Aunque Alberto no llega a realizar acciones en España, no se pueden separar las actividades clandestinas en Francia de la lucha guerrillera en España. Algunos historiadores, incluyendo a Mercedes Yusta, han criticado la elisión del aspecto internacional de la resistencia antifascista española en los estudios de este tema, y otros, como Secundino Serrano, le han dedicado un libro entero.

fascista y el hijo de una de las ancianas que inicialmente cuidan de Isabel, le pregunta a ésta sobre el papel de su marido en la guerra, ella le dice que “no fue mala persona. Estaba *engañado* y se convenció tarde” (énfasis mío). La calificación de su elección del bando republicano como un error también se aprecia al principio de la película. De nuevo, es su mujer quien señala el yerro de Alberto. Ella intenta convencerle de que no huya, pero Alberto le dice que no cree en el perdón. Isabel, aludiendo a los fascistas, rectifica que son ellos los que tendrán que perdonarle a él.

Otro caso más dramático que ejemplifica el tópico del protagonista que colabora en la lucha clandestina y, después de desengañarse con la ideología comunista, vuelve al buen camino es *Murió hace 15 años*. Aunque Diego inicialmente colabora con el plan de Guetti para matar a su padre, más tarde se arrepiente y le confiesa el engaño. Cuando su padre insiste en acudir a la reunión, Diego, viendo que la fuerza es la única manera de detenerle, le da un golpe que lo deja inconsciente y acude a la cita con Guetti. Éste piensa que es el padre y le dispara, pero Diego le devuelve el fuego y lo mata. Su padre corre a su lado y Diego le pide perdón. En la última escena se resalta el arrepentimiento del desengañado pues Diego les dice con tristeza “cuánto os he hecho sufrir” a su prima, Mónica, y su padre. Éste resta importancia a lo ocurrido, pero Diego insiste: “No lo merezco padre. No os merezco. Yo he pagado vuestro cariño con la peor deslealtad”. Cuando Mónica le dice que no tiene la culpa, Diego insiste que sí. La vuelta de este hijo pródigo al redil se simboliza con el abrazo que Diego no le dio a su padre al bajarse del avión.

Cuando un protagonista engañado o adoctrinado no se arrepiente de la ideología comunista y de su participación en la lucha clandestina, el único fin posible en las

películas afines al régimen franquista es la muerte. Así ocurre en *Lo que nunca muere* y *Torrepartida*. En ambas películas hay un hermano que ocupa un puesto de importancia en el régimen y otro que colabora con la resistencia contra la dictadura.

En *Lo que nunca muere*, Carlos, el hermano mayor, lucha en el bando vencedor durante la guerra y después de la conclusión de ésta, combate contra la resistencia. Desde el comienzo de la película se subraya el carácter heroico de Carlos puesto que recibe una medalla por prevenir un sabotaje planificado por su hermano, Enrique, y otros. Poco antes de comenzar la guerra, el protagonista visita a su familia, pero la polarización entre Carlos, vestido de militar, y la gente del pueblo es evidente cuando los niños del pueblo le tiran piedras y su hermano se niega a acercarse a él. Cuando vuelve a coger el tren, se indica que la guerra comienza, pero no se menciona la sublevación militar y se representa la contienda como necesaria o, por lo menos inevitable, debido a los “continuos cambios de política y gobiernos irresponsables [que] llevaban la nación al caos”. De esta forma, la muerte de sus padres a causa de la guerra hace que el odio de Enrique parezca una condición lastimosa que le ciega el buen juicio y le encamina hacia el Partido Comunista. Aunque se le retrate como víctima al principio por su tierna edad, su obstinación en seguir el camino errado del comunismo hace que el único desenlace posible sea la muerte. Mientras agoniza en los brazos de su hermano, sus últimas palabras muestran que no se arrepiente de sus acciones pues está lleno de odio y sólo le desea mal a éste aunque Carlos había intentado ayudarlo. Este odio, nacido de su entorno republicano y fomentado por el Partido Comunista, parece incurable salvo con la muerte. Así pues, se observa nuevamente que la representación maniquea determina un final trágico para los guerrilleros obstinados y la vida feliz para los que se arrepienten.

La clara división entre buenos y malos (o, si no malos, por lo menos equivocados y/o engañados) se subraya en el mismo título de la película de Arturo Ruiz-Castillo, *Dos caminos* (1953). Al principio de la obra, la voz en off indica que había dos caminos tan diferentes como la verdad y la mentira. La película se hace eco de dos elementos de la propaganda franquista: la paz y la responsabilidad de los que lucharon en contra del “Movimiento”. Antonio, un soldado republicano y médico, ha logrado la paz con la decisión honrada y preferible de no huir a Francia, sino volver a su pueblo y apegarse con sus responsabilidades. Mientras Antonio se casa y reconstruye su vida, su ex camarada de la guerra civil, Miguel, sufre las peripecias de los campos franceses y la Resistencia contra los nazis, volviendo finalmente a España como maquis. Éste nunca se arrepiente de sus acciones y parece saber que la muerte le espera cuando sale de su escondite.

Aunque la representación de los luchadores como obstinados o arrepentidos dibuja la resistencia como un error, a veces se llega a comentar este yerro más explícitamente. Aparte del ejemplo anterior de Isabel en *Rostro al mar*, *Dos caminos* subraya la culpabilidad y la equivocación de los que lucharon contra la “Cruzada” y la dictadura. El alcalde, casi el único que apoya y ayuda a Antonio, apunta que “la justicia ha dicho que eres inocente, pero tan inocente...”. Mueve la cabeza para indicar su desacuerdo. Incluso si el gobierno lo ha perdonado, se sigue representando a Antonio como culpable de sus errores pasados.

Además de reiterar la caracterización de la lucha contra los sublevados y contra la dictadura como una equivocación, se la retrata como carente de sentido e individualizada cuando Miguel manda que los hombres de su partida suban a Antonio al monte para

curarle. Éste le reprocha el atropello de su voluntad: “Nunca comprenderás lo que vale la paz que me has robado”. Le dice a Miguel que se equivocaba entonces y se equivoca ahora. En su opinión, no sólo era un error luchar contra el “Alzamiento”, sino un esfuerzo sin sentido: “La gente moría estúpidamente” le comenta a su ex camarada. Mientras se proyectan imágenes de soldados republicanos huyendo hacia la frontera francesa, los comentarios negativos de Antonio arrojan una sombra de vergüenza y deshumanización sobre los de su bando: “Estábamos derrotados, ya no éramos un ejército. Ni siquiera personas”. Este arrepentido converso resalta la falta de unión entre los soldados y la individualización de la lucha diciendo que todos pensaban en sus propios problemas. Las palabras que el director pone en boca de Antonio, fruto de su deseo de difamar a los que luchaban en contra de los militares sublevados, resultan más eficaces para convencer al espectador de que era un error defender la República pues muestran que hasta los mismos republicanos pensaban que su causa no tenía sentido.³⁰⁸

Otras escenas de *Dos caminos* reiteran que la resistencia es una lucha sin sentido o resaltan la división interna de los grupos de tendencia izquierdista, una manera eficaz para representar la pugna contra el régimen como una amenaza poco seria. Un ejemplo de división interna se observa cuando Miguel tiene una disputa con el jefe de su partida y éste le dispara.³⁰⁹ Luego, cuando la Guardia Civil sube al monte en busca de la partida, un guerrillero, agente infiltrado, le dice a Miguel que sus hombres han huido.³¹⁰ Aunque sus últimas palabras sugieren su desilusión con la resistencia y no quiere volver a huir ni

³⁰⁸ El director también pone en boca de Miguel descripciones que califican la guerrilla como “esta locura”. Esta manera de desacreditar la lucha también se observó en las novelas profascistas como *La paz empieza nunca*.

³⁰⁹ La acción drástica del mando también vuelve a retratar a los líderes afines a las ideologías izquierdistas como gente traicionera que trata a sus seguidores como marionetas desechables.

³¹⁰ Además de sugerir la facilidad con la que se producían fisuras en las guerrillas, la fuga de los maquis alude a su cobardía.

luchar, Miguel tampoco pretende redimirse. Sale de la cueva y una ráfaga de balas acaba con su vida. Las últimas palabras de Antonio subrayan el sinsentido de la lucha antifranquista. Mirando el cadáver de Miguel, observa: “Ha sido una locura”.

Otra forma de desacreditar la lucha antifranquista incluye la exageración de estereotipos comunistas y la representación de los militantes como severos, hipócritas o imbéciles incompetentes cuyos ideales son ridículos o indeseables. En *Lo que nunca muere* y *Suspense en Comunismo*, por ejemplo, los marxistas poco a poco pierden sus ideales y se aburguesan. En la segunda obra, se atribuye el abandono del Partido Comunista y la vida ascética en favor de los goces de la clase media al desengaño de los protagonistas con las enseñanzas marxistas.

Desde el principio de la película, se exageran los estereotipos comunistas pues en un salón de clase donde se imparte el curso sobre el comunismo se exhiben retratos muy grandes de Lenin y Stalin acompañados por una enorme bandera comunista.³¹¹ Cuando la maestra le pide a Bobi que la lleve al cine y la bese, el estudiante responde que no cree “ni en el amor, ni en la familia, ni en la amistad”. A pesar de la seriedad de este personaje, la película es claramente una parodia y su adhesión a los principios ascéticos es una burla de los valores comunistas.

Poco después de entrar en España para realizar un sabotaje, se vuelve a poner en ridículo el ascetismo de Bobi. Sus compañeros, José y Demetrio, proponen ir al partido Madrid-Barcelona, pero aquél responde secamente que no han venido a España a “presenciar espectáculos fascistas”. Sus compañeros se enteraron del partido hablando con un guardia civil que sospechan es su enlace. Aunque se comenta que éste ronca y

³¹¹ Algunas representaciones de las escuelas franquistas se observan en *Los días del pasado* (1977) de Mario Camus y la novela de Cervera, *La noche inmóvil*.

sólo habla de botas y fútbol, los comunistas siguen siendo el blanco de la sátira pues Bobi dice que el Partido ha elegido a un loco. Como no reconocen que el guardia civil no es del Partido, los tres comunistas aparecen como demasiado tontos para realizar la “Operación Apagón”. Asimismo, José, el “experto” en bombas, les dice a varias personas que el paquete que lleva es un artefacto, pero nadie le hace caso porque lo comenta tan abiertamente que no lo toman en serio. Así pues, la representación de los marxistas como estúpidos desacredita la resistencia sugiriendo que no era una amenaza seria para la dictadura franquista.

La ideología comunista es ridiculizada nuevamente cuando Demetrio le muestra a Bobi que una mujer le ha prestado una bicicleta. Éste, que también recibió una de la familia de José, observa que simpatías y antipatías son cosas de burgueses y, por lo tanto, esta gente querrá explotarles. No obstante, su contacto con estas mujeres es lo que acaba por convencerles de que todo lo que han aprendido de los comunistas es falso.

José, Bobi y Demetrio llegan a España listos para luchar por los obreros subyugados por sus patrones crueles que les pagan un sueldo de hambre, pero las personas que conocen, sobretodo mujeres –y por ende más impactante–, son pequeñas empresarias o dueñas de una finca.³¹² Una de ellas es la hija de José. Bobi y Demetrio visitan su tienda y explican que vienen de parte de su padre. Cuando ésta propone cerrar la tienda y llevarles a su casa, le preguntan si se enfadará el patrón. Ella se ríe ligeramente ya que es la patrona. En el camino les explica que todo lo que su madre y ella producen en la granja lo venden en la tienda, pero apunta que su padre probablemente

³¹² En *Murió hace 15 años*, también se resalta la felicidad de los obreros. Diego le pregunta a la criada de su familia si nunca se ha cansado de servir. Cándida responde que sí pues una vez se enfadó con la madre de Diego y volvió a su casa, pero allí se sentía extraña y echaba de menos a la familia y la casa. Para subrayar que está contenta con su vida, le explica que nunca ha pensado que lo que hace sea servilismo.

piensa que están muertas de hambre.³¹³ Los dos comunistas intentan ocultar su sorpresa y vergüenza pues también pensaban que la gente vivía mal en España.

La única queja de madre e hija es el abandono de José, lo cual les obliga a hacer todo el trabajo solas, debido al discurso antifamilia de los comunistas que ha engañado a José. Así pues, el Partido Comunista se representa de nuevo como una influencia destructiva puesto que rompe la familia enviando a los hombres lejos del hogar para emprender una lucha sin sentido y dejar a las mujeres con el peso del trabajo. Se sugiere que la lucha de clases carece de sentido porque hasta las mujeres tienen sus propios negocios y viven bien. De este modo, el contraste entre la imagen que los comunistas difunden entre sus militantes de una España cuya situación es desesperada y la que aparece en la obra hace que el Partido parezca una organización que engaña a sus adeptos y que sólo es capaz de hacerles creer su indeseable ideología mediante la mentira.³¹⁴

Después de desengañarse de las enseñanzas comunistas, los hombres empiezan a vivir como burgueses. Beben alcohol y van a partidos de fútbol. No sólo se arrepienten de sus creencias marxistas sino que también asocian a los comunistas con el mal pues José insulta a un árbitro llamándolo rojo porque no está de acuerdo con una falta que pitó. De

³¹³ Aunque la miseria y el hambre de los años cuarenta se superaron poco a poco en la década posterior, es preciso recordar que esta obra es de 1955, cuando el régimen apenas empieza a abrirse al exterior. Ya no se usaban cartillas de racionamiento y la ayuda económica proporcionada al país tras la firma del tratado con los Estados Unidos se había empezado a notar poco a poco. Así pues, el contraste entre la ficción y la realidad histórica subraya nuevamente el intento por parte del régimen dictatorial de crear una imagen favorable de sí mismo entre la opinión pública y la memoria colectiva.

³¹⁴ Otro caso que sugiere que toda la información que los comunistas dan a sus seguidores es mentira es el episodio en el que los hombres escuchan Radio Moscú. La emisora empieza anunciando que en EE.UU. se espera una huelga porque en las fábricas de armas se ha suprimido el uso del color rojo. Aunque estas noticias parecen absurdas, José reacciona con ánimo diciendo “muy bien”. Los siguientes comentarios, que dibujan la situación en España, exponen que los obreros hambrientos resisten en las calles de Madrid. “Trabajadores e intelectuales de toda España se desmayan por malos tratos preferentemente en la Gran Vía. La policía es impotente para contener a los bravos luchadores españoles. Las calles están abarrotadas de cadáveres”. Mientras escucha estas noticias, José intenta contener la risa pues la falsedad de la información le parece ridícula. La imagen siguiente muestra la Gran Vía de noche con los coches pasando tranquilamente. De este modo, se subraya que la información dada en esta emisora es falsa y los comunistas intentan engañar a sus adeptos.

esta manera, la conversión de los militantes en unos aburguesados subraya la caracterización de las ideologías comunistas como ridículas.

Enrique, sin embargo, no abandona el Partido en *Lo que nunca muere*, pero su lucha de clases deviene vacía y parece conservar su puesto en la organización porque le proporciona una vida de lujos. Su desliz hacia la hipocresía sugiere que la vida austera del marxismo es tan desagradable que una vez que los militantes conocen los placeres burgueses no están dispuestos a continuar la vida ascética. Asimismo, se denigra el Partido representándolo como corrupto pues sus miembros son hipócritas y aspiran a subir de rango por ambición personal. Pierre, un comunista aburguesado desde el principio del filme, le ofrece a Enrique información precisa para cumplir su misión a cambio de que éste le desvíe dinero del Partido.³¹⁵ Puesto que Pierre le convence explicándole que su éxito en esta misión le ayudará a ascender en la organización, Enrique no parece motivado por unos principios izquierdistas, sino por el deseo de poder.

Cuando los resistentes no son retratados como hipócritas, la caracterización que se hace de ellos les desprestigia yendo al otro extremo. En estos casos, los marxistas son dibujados como severos o hasta crueles pues su dedicación al Partido está por encima de todo. Su fidelidad a la organización les deshumaniza obligándoles a traicionar vínculos de parentesco, amistad o amor. Cuando el mando comunista le pregunta a Nita, la compañera (o novia) de Enrique, qué elegiría entre Enrique y el Partido, ella responde lo segundo.³¹⁶

³¹⁵ Además de dibujar a los resistentes como hipócritas, las acciones de Pierre caracterizan a los marxistas como traidores. No sólo estafa al Partido sino que también traiciona a Enrique pues lo mata para que no pueda denunciarlo por haberle coaccionado.

³¹⁶ Anteriormente, se comentó el papel de Diego con el plan de matar a su padre en *Murió hace 15 años*.

Otro aspecto que ilumina la lucha y sus protagonistas en tonos negativos es la caracterización de los resistentes como amargados y rencorosos. Puesto que la visión de los comunistas como podridos de odio y enemistados con su propia familia sirve el propósito de desprestigiar las teorías marxistas no es casual que los títulos de dos de las películas que retratan a los comunistas como devorados por el odio (*Lo que nunca muere* y *Murió hace quince años*) contengan una referencia a la muerte. En la primera obra se explica que un bebé es lo que nunca muere puesto que representa el amor y la ternura de sus padres, incluso cuando éstos han expirado. Las películas favorables al régimen contrastan el cariño de la familia (otro tema privilegiado por la dictadura) con la severidad y disciplina del Partido Comunista que se caracteriza como una influencia que deshumaniza a sus adeptos lavándoles el cerebro para que piensen que la familia y la amistad son sentimientos enfermizos. Muerta la parte humana, los militantes se convierten en máquinas que profesan la doctrina marxista y obedecen a sus líderes ciegamente. Asimismo, el otro título sugiere que Diego murió hace quince años cuando embarcó para la U.R.S.S., ya que en el camino, los comunistas le quitaron los objetos personales que le recordaban a su familia y le enseñaron a odiar esta institución. Así pues, la muerte en vida equivale a militar en el Partido Comunista. De este modo, la eliminación de comunistas empedernidos parece por lo menos aceptable si no completamente deseable. Así pues, estas películas, que apuntan a la necesidad de eliminar la enfermedad “roja” de la sociedad española, eran útiles para persuadir a los espectadores de que aceptaran la aniquilación de los resistentes como imprescindible, pues todo español sabe que *muerto el perro, se acabó la rabia*.

Manuel, en *Torrepartida*, es un ejemplo de personaje que muere podrido de odio puesto que no se arrepiente de su participación en una partida. Éste siente el mismo odio hacia Ramón, su hermano fascista, que Enrique hacia Carlos en *Lo que nunca muere*. Le dice a su novia, María, que se va con la partida con la que ha estado colaborando pues ya no aguanta más la convivencia con su hermano y sabe que la Guardia Civil lo va a detener. Ella intenta convencerle de que le pida a Ramón que le ayude, recordándole que él le salvó la vida. Manuel responde con enfado que está “harto de escuchar siempre esa canción. Si él hubiese perdido la guerra, yo habría hecho lo mismo por él. No quiero deberle nada más”. Incluso después de que Rafael y sus hombres raptan a María, Manuel se niega a decirle al capitán dónde se esconde la partida. Se sugiere que su negativa a colaborar se debe al odio que guarda al bando vencedor pues cuando Antonio le pregunta si tanto miedo le tiene a los guerrilleros, Manuel lo niega con ojos rencorosos.

Generalmente las obras caracterizan a los resistentes como militantes del Partido Comunista, pero hay algunos casos que sugieren que la lucha es apolítica.³¹⁷ Tal es el caso de *Torrepartida*, *A tiro limpio* y *Metralleta “Stein”*. Aunque un espectador instruido en la historia de la guerrilla reconocería numerosos paralelismos entre Mariano Beltrán, el líder de la partida en *Metralleta “Stein”*, y el famoso guerrillero anarquista “Quico” Sabater, el hecho de que no haya ninguna indicación de inspiración ideológica para las acciones de Beltrán haría menos probable que el espectador virtual conectara la representación ficticia con el contexto histórico de la resistencia antifranquista. Así pues, este aspecto de *Metralleta “Stein”* ilumina la importancia de considerar estas películas dentro de su contexto histórico pues la escisión del aspecto político de la lucha

³¹⁷ Una película que reconoce otro grupo que influyó en la resistencia antifascista es *Casa Manchada*. En esta obra, los maquis son anarquistas.

clandestina era precisamente una de las maneras en que las obras afines a la dictadura de Franco desprestigiaban la resistencia.

En estos filmes, el tratamiento de los pistoleros los dibuja como toscos, traicioneros y criminales comunes. En *Torrepartida*, se aprecia el carácter dictatorial y bruto de Rafael, el jefe de la partida, cuando le pega a Manuel por subir al monte sin que él lo ordenara. Cuando los otros hombres se han ido, su excusa no llega a más que el comentario que “estas bestias” no entienden otro idioma.³¹⁸ Asimismo, su carácter traicionero se evidencia cuando reitera que está dispuesto a huir a Francia con Manuel pues esta fuga implica el abandono de los demás hombres. Su trato con Manuel, sin embargo, tampoco es honrado puesto que le utiliza para sus propios fines. Aunque le dice que suba a su novia al monte para que se vaya con ellos a Francia, su verdadero motivo es usar a la chica como cebo para atraer al alcalde y al capitán. Cuando María se niega a irse con la partida, Rafael la arroja al suelo, lo cual provoca el enfado de Manuel que se lanza contra Rafael y le pega, pero el jefe detiene su agresión disparándole. Al tiempo, la Guardia Civil se acerca y Rafael abandona a Manuel huyendo con sus hombres. Finalmente, se estimula el menosprecio del espectador caracterizando a Rafael como un criminal común pues su presencia en el monte no parece deberse a ninguna ideología política y se refiere a las acciones que planifica como un “negocio”.³¹⁹

De manera similar, la inspiración del grupo en *A tiro limpio* es cuestionable. Cuando Ramón le pregunta a Martín quién es el “gabacho”, éste le responde aludiendo a

³¹⁸ La tendencia a insultar a la gente también caracteriza a estos hombres como toscos y desagradables. En un atraco en *Metralleta “Stein”*, Mariano Beltrán se refiere a los empleados del banco como “nena” y “gordo”.

³¹⁹ En *Metralleta “Stein”*, se sugiere que el dinero sacado de los atracos beneficia sólo a los pistoleros pues el comisario le dice a su jefe que si no hace que Mariano vuelva, éste pasará el resto de su vida con sus millones en el extranjero. Asimismo, Carlos, otro miembro de la partida, acaricia su parte del botín y le pregunta a su novia si será suficiente para pagar la entrada de un piso.

Toulouse (ciudad que frecuentemente servía de sede a las organizaciones de la resistencia) y comentando que el francés es un buen elemento entrenado con métodos modernos. Aunque la mención de Toulouse impulsa a Román a comentar que hace años que no se dedica a la política, lo cual podría sugerir que los demás sí responden a una inspiración ideológica, no hay indicación de que esto sea cierto. Martín le convence para colaborar proponiendo que después de un par de golpes, podrán veranear al otro lado de la frontera.³²⁰ A pesar de que se sugiere una conexión entre Antoine y los resistentes en Toulouse, la caracterización del francés como un borracho predomina en la escena ya que aparece tumbado intentando recuperarse de una resaca. Los demás hombres también son retratados como bebedores muy bruscos que se gritan mucho entre sí. En otro momento, Román le quita la botella a “El Picas” –otro miembro de la partida–, le mete la cabeza bajo el grifo y lo acuesta. Cuando su pareja, Marisa, llega, se queja diciendo que le va a vomitar toda la casa. Asimismo, los hombres son caracterizados como criminales comunes porque se traicionan entre sí. Cuando Martín habla con Antoine, queda claro que éstos dos piensan engañar a “El Picas” y Ramón quedándose con la mayor parte del dinero. El deseo de estafar a sus compañeros les lleva al asesinato. Durante un tiroteo con la policía, “El Picas” es herido. Los hombres salen corriendo y cuando éste pide auxilio, Martín lo mata. Para vengar la muerte de su amigo, Ramón mata a Antoine y Martín, cayendo abatido a su vez por las balas de la fuerza pública poco después.

Cuando no se neutraliza a los resistentes mediante la conversión, se resalta la victoria del régimen mediante su eliminación como ocurre en *Lo que nunca muere*, *Torrepartida*, *A tiro limpio* y *Metralleta “Stein”*. La aniquilación de grupos que vivían

³²⁰ Los comentarios de otros personajes también sugieren que estos hombres son criminales comunes pues un viejo le dice a Román que Martín sólo sabe matar y robar. Román, por su parte, señala nuevamente que lo único que le interesa es enriquecerse ya que apunta que lo mejor del mundo es el dinero.

fuera de la ley franquista se destaca al principio y al final de *Torrepartida*. Al comienzo de la obra, aparece un texto indicando que lo retratado es un “pedazo de nuestra historia, aún no lejana, aunque afortunadamente superada”. Esta calificación de la lucha caracteriza la eliminación de estos grupos como algo positivo, un desafío contra el cual el régimen triunfó. Para reiterar la victoria de las fuerzas públicas, la última imagen filma desde un contrapicado a cinco guardias civiles encima del peñasco donde vivía la partida resaltando así su grandeza y poder. Asimismo, se ensalza la victoria del régimen contrastándola con la representación de la resistencia rural en su período de crisis y desmoronamiento. El capitán intenta persuadir a Manuel de que le ayude a acabar con la partida pues está deshecha y su caída es cuestión de días o semanas. Hasta el mismo jefe de ésta declara que están en un tiempo de crisis y, por eso, quiere huir a Francia. Además de sugerir que estos grupos eran ineficaces y nunca fueron una amenaza seria, la representación de la lucha en su declive subraya el triunfo de las fuerzas franquistas como el único fin posible.

El vocabulario que describe a estos hombres como criminales comunes fue otra manera eficaz de denigrar la resistencia antifranquista. Cuando la partida de Martín humilla a varios hombres ricos en *A tiro limpio*, el policía califica esta acción como “gamberrismo delictivo”. Asimismo, Román pasa un cartel que les caracteriza como delincuentes: “La criminal agresión de unos bandoleros, cuesta la vida a dos inspectores de la B.I.C.”. En *Torrepartida*, Ramón llama a su hermano asesino, la madre de María califica a los hombres de la partida como bandidos y el capitán se refiere a sus acciones como crímenes. Asimismo, el texto ya mencionado sugiere que son bandoleros pues se indica que “todas las guerras dejan tras sí, como sedimento amargo, la lepra del

bandolerismo”.³²¹ Una excepción a esta tendencia es *Casa Manchada*. En esta obra se suele usar el vocablo maquis.

En las representaciones cinematográficas, se eliminan casi totalmente las palabras gruesas usadas en las obras literarias para calificar a las mujeres resistentes o personajes femeninos que se asocian con los luchadores clandestinos. No obstante, la representación de éstas como prostitutas o mujeres seductoras y de los resistentes como hombres lascivos vulgariza la lucha armada y hace difícil pensar que sus acciones se inspiraban en una ideología política y servían para debilitar al régimen de Franco. Cuando estos personajes no se caracterizan como gente lasciva, se va al otro extremo sugiriendo que son excesivamente fríos.³²² En estos casos se desacredita la resistencia ridiculizando las ideologías que sostenían sus participantes.

En la adaptación cinematográfica de *La paz empieza nunca*, el jefe de López le señala quién es Dóriga sin hacer mención de la prostituta que le acompaña, Paula, la primera novia de López. Como aquél no se refiere a ella, el comentario de que es una furcia se elimina. Desaparecen también los insultos puestos en boca de Paula en la novela para referirse a sí misma. Se conservan, sin embargo, algunos de los comentarios menos crudos de Dóriga que sugieren que se ha acostado con ella, pues sirven para dibujar al guerrillero como un hombre lascivo.³²³

³²¹ Este comentario esquivo todo reconocimiento de la represión franquista que obligó a muchas personas a buscar refugio en las miserables condiciones de las montañas. Así pues, estas películas desfavorables a la resistencia armada no sólo evitan que los resistentes se defiendan o se expliquen sino que muchas veces ponen en sus bocas las mismas críticas expuestas en la versión oficial y tergiversan la realidad para que el régimen franquista aparezca sin mácula. De esta forma, se aprecia el intento de controlar la opinión pública y así estas obras influyen en la formación de una memoria colectiva favorable a la dictadura de Franco.

³²² Claramente, la censura cinematográfica era más estricta respecto de cuestiones sexuales que la literaria.

³²³ La pareja de Carlos en *Metralleta* “Stein” y la novia de Ramón en *A tiro limpio* también parecen ejercer la prostitución. Aunque Ramón empieza a insultar a Marisa, se corta: “Eres una ...”. A pesar de que no llega a pronunciar el insulto, éste se sobreentiende.

Metralleta “Stein” y *A tiro limpio* también sugieren la promiscuidad de los pistoleros y sus parejas. En *Metralleta “Stein”* la novia de Mariano Beltrán es retratada como una mujer lasciva que a su vez sirve para aliviar los nervios del pistolero. En un momento de intimidad, ella le pregunta –refiriéndose al atraco que planifican– si tiene miedo. Esta cuestión parece ofenderle pues se retira, pero Ana le anima diciendo “tonto. No te enfades. ¿No ves que me necesitas? Quiero que te vayas tranquilo. Anda, dame tus nervios, todo lo que te preocupa. Dáselo a tu pequeña como tú solo sabes”. En *A tiro limpio* Antoine acaricia a Marisa (vestida con un camisón de tirantes) y los dos flirtean. El carácter lascivo del francés se sugiere en otro momento pues mira a unas mujeres con sus prismáticos. Se sugiere que su deseo sexual pone la operación que planifican en peligro puesto que Martín se enfrenta con él diciéndole que no vaya a echar todo a perder. El carácter lujurioso de Carlos en *Metralleta “Stein”* también sugiere que los deseos sexuales de estos hombres les distraen de los objetivos del grupo. Justo antes de robar un coche para realizar el atraco, Carlos le dice a una chica que pasa por su lado con una falda muy corta “¿Me echas una mano o te la echo yo a ti?” e intenta agarrarla arriba por la pierna. Luego, esta chica lo identifica en las fotos que el comisario le muestra y la policía le tiende una emboscada que acaba con su vida.

Cuando la sexualidad de la mujer antifascista no se dibuja como desbordante, se las representa como extremadamente frías.³²⁴ Como sus compañeros varoniles, estas mujeres son retratadas como carentes de sentimientos humanos pues declaran su fidelidad

³²⁴ Una excepción a esta tendencia es Isabel en *Rostro al mar*. Aunque su estado civil (está casada por las milicias) y el abandono de su marido le hace ganarse el escarnio del pueblo, su representación dista mucho de la imagen desfavorable de la mujer asociada a la resistencia en otras películas. En contraste con estas mujeres dictatoriales y excesivamente frías o lascivas, es una madre abnegada y esposa fiel. También se aprecia que es recatada y no le gusta que la gente piense mal de ella pues los chismes le impiden salir de casa. No obstante, su caracterización relativamente positiva probablemente se debe al hecho de que reconoce como error la decisión de su esposo de luchar en el bando republicano.

al Partido por encima de su compañero, es decir, su novio. Éste es el caso de Nita en *Lo que nunca muere* que se comentó más arriba. La compañera de Diego en *Murió hace 15 años* también parece un instrumento para asegurar la colaboración del resistente. Aunque la caracterización inicial de Tatiana, la maestra marxista en *Suspenso en Comunismo*, la retrata como exageradamente fea y severa, poco después aparece sin sus gafas espesas y vestida con ropa menos estricta. Mientras trabaja como camarera, intenta seducir a Bobi, pero éste la rechaza. Cuando Tatiana ve que sus esfuerzos fracasan, intenta coaccionarlo para que la bese y la lleve al cine apuntando que podría hacer que él fuera uno de los elegidos para realizar el sabotaje. El repentino cambio de actitud hace que su seriedad delante de la clase y su compromiso con el Partido parezcan una falacia pues su verdadero carácter indica que está dispuesta a abusar de su poder para satisfacer sus caprichos. Así pues, esta imagen desprestigia a los comunistas sugiriendo que no toman en serio las teorías del Partido puesto que Tatiana es dibujada como una hipócrita cuyas dobleces muestran lo peor de ambos estereotipos de las mujeres comunistas. Es más, como la caracterización de la maestra mezcla estas dos representaciones extremas, se sugiere que no hay intermedio. De esta forma, la crítica a la mujer de ideología izquierdista es doble en *Suspenso en Comunismo*.

La parodia de las ideologías comunistas también sirve para retratar a los hombres como excesivamente fríos. Cuando Bobi da una vuelta con la hija de José, le explica que el amor no le interesa porque es de burgueses y que si ella quisiera darle un beso no lo haría por los prejuicios que esta clase le ha enseñado. Enseguida ella le besa, lo cual provoca el tormento de Bobi pues le dice a Demetrio que es una traición a su causa. Así,

se aprecia que la burla es un arma tan eficaz como la denigración para fomentar una caracterización negativa de la resistencia en la opinión pública y la memoria colectiva.

Cine ajeno a la versión oficial

Después de la producción cubana *Un héroe del pueblo español: José Gómez Gayoso*, no se vuelve a producir una película ajena a la versión oficial hasta que Fred Zinneman dirige *Behold a Pale Horse* (1964) sobre un resistente, Manuel Artíguez, que tiene que decidir si vuelve o no a España aun sabiendo que la policía franquista le ha tendido una trampa.³²⁵ Dos años más tarde, Alain Resnais dirige *La guerre est finie* (1966) que narra la vida de un español, Carlos, que se mueve entre España y Francia realizando actividades clandestinas. Aunque esta película también fue producida en el extranjero, se puede considerar como española debido a su guionista: Jorge Semprún, antiguo miembro expulsado en 1967 del comité central del PCE.³²⁶

Después de estas producciones extranjeras, dos directores españoles se atrevieron a abordar el tema poco antes del término de la época franquista. Víctor Erice expresa su crítica del régimen fascista con el silencio y la inocencia de una niña, Ana, que descubre a un prófugo en *El espíritu de la colmena* (1973).³²⁷ Asimismo, Pedro Olea lanza una diatriba contra la dictadura mostrando los atropellos que la falta de libertad ocasionaba en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (1975). Julio, un poderoso estraperlista con conexiones en el régimen, coacciona a Paca, una actriz, para que sea su amante, pero descubre que tiene un

³²⁵ Esta película es una adaptación de la novela de Emeric Pressburger *Killing a Mouse on Sunday*.

³²⁶ Semprún contará este episodio de separación del Partido en *Autobiografía de Federico Sánchez*.

³²⁷ Una película que probablemente sea favorable a la resistencia es *Tirarse al monte* (1971) de Alfonso Ungría. No he podido visionarla, pero espero consultar el guión en el futuro.

rival y que éste es un maquis que intenta pasar a Francia. Luis, el guerrillero, consigue su documentación falsa y un billete de tren, pero es una trampa que le cuesta la vida.

Aunque los vencidos comienzan a recuperar la mirada, estas obras de desarrollo pausado y estilo realista no llegan a crear una imagen tan positiva de la resistencia como la que se observará en períodos posteriores puesto que no se explican ciertos aspectos de la lucha, como sus causas, las cuales ayudan a retratarla más favorablemente. La necesidad de formar grupos de resistencia para sobrevivir, por ejemplo, no se plantea en ninguna obra y las motivaciones sociales o políticas tan sólo se plasman sustancialmente en *La guerre est finie* pues en *Behold a Pale Horse* la alusión a ellas es muy débil. La exclusión de estos aspectos se debe en parte a la situación socio-política española en el caso de las películas de Erice y Olea y al momento de la lucha retratado en todas. Las películas producidas en España se limitan a sugerir el declive de la guerrilla, mientras que *Behold a Pale Horse* retrata un momento en el que el resistente ha dejado de luchar. Debido al contexto de las películas españolas, la representación de la supresión de la resistencia también soslaya escenificaciones que pudieran parecer desfavorables a las fuerzas franquistas. Asimismo, no se observa casi ninguna acción en la que los clandestinos hostiguen al régimen pues la película estadounidense sólo alude a incursiones ya ocurridas y la francesa se limita a mostrar la planificación de sabotajes y huelgas. Estas carencias explican por qué estas obras no tienen casi nada de acción o suspense. Tan sólo *La guerre est finie* comunica cierta urgencia cuando Carlos se preocupa de encontrar a Juan a tiempo. En comparación con las películas favorables al régimen y las obras de las etapas posteriores, estas cintas tampoco tienen mucha acción.

No hay escenas de huidas o sabotajes y *Behold a Pale Horse* es el único filme en que se observa un tiroteo.³²⁸

En estas películas se empieza a observar una nueva visión de las fuerzas franquistas y de las personas con lazos al régimen. Los representantes de las fuerzas públicas ya no son los héroes de las obras como en el grupo anterior, y los adictos al régimen, cuando se les representa, abusan de su poder y asesinan a sangre fría. La mayoría de las veces en que se dibujan represalias en estas cuatro películas, creando una imagen desfavorable de las personas afines a la dictadura, se hace de manera no explícita y muy tímidamente en comparación con las etapas posteriores. Así pues, la imagen de las personas profascistas no es tan negativa como será en etapas posteriores.

En *El espíritu de la colmena*, se sugiere la represión de los resistentes mediante la luz y el sonido de una ráfaga de balas que unas ametralladoras lanza en la noche. Al día siguiente, el padre de Ana acude al cuartel a declarar y recoger el reloj que ésta había dado al maquis anónimo. Aunque no se observa a la Guardia Civil matándolo, parece evidente que lo han asesinado. Los largos silencios en la película subrayan la imposibilidad tanto de los vencidos (la familia de Ana) como de los guionistas que la producen para manifestar una crítica explícita de la represión franquista.

La eliminación del maquis en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* tampoco se escenifica. El espectador descubre que Luis cae en la trampa que Julio, el estraperlista, y la policía le tienden cuando Paca lee un artículo en el periódico que Julio le da. Ella se da cuenta de la traición³²⁹ y le dice “tú le enviaste la documentación” a lo que él responde “conmigo no

³²⁸ En *El espíritu de la colmena* se ve el fuego que las armas escupen en la noche, pero no se observa a ningún personaje.

³²⁹ Julio le había dicho que no lo denunciaría pues para hacerlo tendría que admitir que sabía que ella lo estaba escondiendo.

se juega y tú has jugado o has querido jugar”. Mientras Paca llora, Julio saca una pistola, la mata y la echa del coche. Su colaboración con la policía y su bigotillo parecen sugerir que es un adicto al régimen y sus lazos con la dictadura le permiten acumular riqueza mientras que otros, como Paca, viven en la miseria. Su dinero e impunidad le permiten controlar a muchas personas incluyendo a la actriz a quién obliga a ceder ante sus deseos sexuales amenazándole con que hará que la echen de su trabajo y del apartamento donde vive con su padre inválido. Cuando le explica a Paca por qué desea que sea su querida, le indica –tras aludir a su esposa– que las mujeres “envejecéis mal”. Su capacidad para esquivar las estrictas normas sexuales de la época y sus comentarios despectivos sobre las mujeres forman una imagen negativa del estraperlista. Así pues, la representación de su sexualidad y el hecho de que asesine a Paca a sangre fría dibuja negativamente a las personas que favorecían y fueron favorecidas por la dictadura de Franco.³³⁰

En *La guerre est finie* tampoco se observan actos de represión, pero en este caso la exclusión se debe al hecho de que la obra se limita a captar la vida de los clandestinos exiliados en el país vecino, y aunque los miembros de las fuerzas franquistas no son representados en la obra, hay alusiones a la represión de la oposición política. Un resistente comenta que si son detenidos con propaganda en Francia, les ponen una multa y los destierran. Como comparación, empieza a decir “en España...” pero no termina la frase. Aunque no se indica el castigo, el silencio vuelve a ser la mejor forma de transmitir un doble horror. Por un lado, permite que el espectador imagine lo peor y, por otro, comunica la imposibilidad de hablar de atrocidades como la tortura o las desapariciones físicas.

³³⁰ Ver *Los años del miedo* de Eslava Galán.

En otros momentos de la película hay referencias directas a la represión. Carlos, el protagonista, comenta las detenciones en Madrid y reconoce que las autoridades también descubrieron la imprenta. Su preocupación por no arriesgar la seguridad de los compañeros en el interior se observa cuando otro resistente le mete prisa sobre la planificación para una huelga general. Carlos le dice que cada año hay un primero de mayo, pero si Juan es detenido, le costará veinte años.

Debido al contexto socio-político de las películas filmadas en España antes de la muerte de Franco, el tratamiento de la resistencia y sus protagonistas es limitado. En *El espíritu de la colmena* y *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* no se observa a los guerrilleros planificando o realizando actividades para hostigar al régimen ni se sugieren las inspiraciones ideológicas o los objetivos políticos de la lucha. La situación de los maquis es precaria y aparecen aislados del colectivo guerrillero. El resistente de *El espíritu de la colmena*, que carece de nombre y nunca llega a decir palabra, llega herido a una pequeña casa abandonada cerca del pueblo. Ana le trae comida, ropa y el reloj de su padre. Aunque 1940 –el momento retratado en la historia– es anterior al apogeo y declive de la resistencia, el espectador medio probablemente lo ignora y sólo capta el aislamiento y eliminación del maquis que sugiere el declive de la resistencia.

En *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* el derrumbe de la lucha clandestina queda más claro. Se hace referencia a otros guerrilleros, pero Luis es el único que aparece delante del espectador. Ha dejado su partida pues los cazaban “como conejos” y llega a Madrid solo y sin documentación. Depende de Paca mientras espera sus papeles falsos. Aun cuando la policía detiene a las personas que llevaban la imprenta, Luis espera recibir su documentación de otros resistentes. Así pues, la llegada de sus papeles y un billete de

tren no despiertan sospechas. Según el artículo “Captura y muerte de un ‘maqui’” que Paca lee en el *Abc*, Luis cae ante las balas de la policía.³³¹ De esta manera, su muerte resalta también el declive de la resistencia y muestra las dificultades para llegar al exilio.

La poca atención que estos directores podían dar a la lucha clandestina debido al contexto en que se produjeron afecta el estilo de las películas. El desarrollo pausado y el estilo realista de las películas de Erice y Olea llegarán a ser la norma en las películas españolas hasta mediados de la cuarta etapa. En vez de películas de acción con escenas de lucha estas obras plasman otros aspectos de la vida como por ejemplo la miseria de los vencidos en un espacio urbano en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!*

Las películas de Resnais y Zinneman, en cambio, captan historias con un tono de mayor urgencia. En *Behold a Pale Horse*, el resistente, Manuel Artiguez, que ahora vive pacíficamente en Francia tiene que averiguar si habrá una trampa esperándolo en España. Su pasado como pistolero condiciona su presente, pero muy poco de la película es pertinente para caracterizar la lucha clandestina. No obstante, se llega a retratar en unos comentarios que Artiguez le hace al cura que ha secuestrado para averiguar la verdad sobre la posible trampa. El maquis supone que el religioso también piensa que es bandolero y le indica que mire la forma en que vive (un apartamento pequeño y humilde) para subrayar que muy poco de lo que robaba se lo quedaba. No obstante, no se retrata la lucha guerrillera más favorablemente al no explicar para qué servía la mayoría del dinero.

El filme de Alain Resnais, que también muestra más acción y suspense que el cine de Erice y Olea, se centra en las peripecias de un español, Carlos, cuyo papel en las

³³¹ El título del artículo ofrece uno de los pocos ejemplos de términos usados para calificar a los resistentes en esta etapa: “maquis”, un vocablo más neutro que los normalmente preferidos por el régimen como “bandolero” o “terrorista”. No obstante, maquis, por su origen francés, aún podía servir el fin de denigrar al movimiento guerrillero ya que sugiere que estos luchadores no son autóctonos a España y, por lo tanto, representan una amenaza a la unidad del país.

organizaciones clandestinas le obliga a moverse entre Francia y España aunque sólo se escenifiquen sus acciones en el exilio. Desde el principio de la película, Carlos manifiesta su preocupación por Juan al cambiar sus planes. En vez de volver a España, decide ir a Perpignan para evitar que su compañero cruce solo la frontera y caiga en una trampa. La tensión se mantiene hasta la conclusión de la película pues la obra termina mostrando a la pareja de Carlos, Marienne, saliendo para Barcelona a fin de localizar a Juan y a Carlos para que anulen su viaje a Madrid y retornen a Francia por diferentes caminos para evitar su detención a la vuelta.³³²

Al representar la lucha clandestina en Francia y sugerir las acciones de oposición política en España se plasma la envergadura de la resistencia al régimen, lo cual muestra la resistencia más positivamente pues sugiere la extensión y la organización de la oposición a la dictadura. El momento histórico retratado es posterior al período normalmente asociado con el desarrollo y declive de las guerrillas antifranquistas, pero hay referencias a momentos anteriores y a grupos que siguen practicando la lucha armada.³³³ Aunque el grupo de Carlos parece dedicarse principalmente a producir propaganda y a organizar manifestaciones que muestran una oposición política a la dictadura de Franco, tienen contacto con otros grupos más belicosos. Carlos y su pareja dejan su maleta en una taquilla en una estación de tren. Para recuperar la maleta, Carlos se reúne con Nadine, la hija del hombre que le da su pasaporte francés para que pueda

³³² Este nivel de tensión no se verá en el cine español hasta obras como *Catorce estaciones* o *Beltenebros*. El guión hace referencia velada a la detención del dirigente del PCE Julián Grimán, último ejecutado (el 20 de abril de 1963) por el régimen franquista debido a supuestos delitos ocurridos en la guerra civil. Ver *Entre el exilio y el interior* de Naharro Calderón.

³³³ Se sugiere que la historia ocurre en torno a 1964 pues Carlos, molesto por la prisa de un compañero, responde que desde hace veinticinco años no se ha podido perder un momento. Carlos parece llevar mucho tiempo en la lucha clandestina ya que cuando otro resistente lo acerca a la frontera, le pregunta cómo cruzaban antes cuando no había tantos turistas. Carlos responde “por las montañas” y añade que a veces se encontraban con la Guardia Civil.

pasar legalmente entre Francia y España. Antes de recogerla, van a hablar con las personas que la prepararon, un grupo de jóvenes leninistas. No se indican los contenidos de la maleta, pero Carlos no parece dispuesto a manejarla pues les tira la llave de la taquilla a los resistentes y les indica que la recojan.

La escena con este grupo vuelve a tratar aspectos de la lucha que se mencionaron en las películas favorables al régimen fascista, pero desde la perspectiva de los resistentes. En *Suspense en Comunismo* la idea de acabar con el turismo en España presenta al Partido Comunista como una fuerza siniestra que desde el extranjero intenta, sin dar explicaciones, acabar con la recién recuperada paz. En *La guerre est finie*, en cambio, se permite a los resistentes exponer los objetivos de la violencia. Cuando Carlos habla con el grupo de jóvenes, uno de ellos explica que el turismo da divisas al régimen y los turistas regresan a sus países con la idea de que España es un país normal, es decir, no gobernado por un dictador. Al no apreciar la opresión durante sus visitas, la presión internacional para acabar con la dictadura disminuye.

El hecho de que el filme francés no moralice sobre los sabotajes, sino que permite que el espectador decida si los fines justifican los medios ejemplifica cómo estas obras evitan el maniqueísmo de las películas favorables a la dictadura. Asimismo, varios ejemplos de *La guerre est finie* muestran que los resistentes son capaces de criticar a sus camaradas y la lucha clandestina en general aunque no llegan al extremo de retratar a la resistencia como una causa carente de sentido y perdida de antemano como las películas profranquistas. Cuando Carlos y otros compañeros están reunidos, un resistente opina que Carlos es demasiado prudente y que su vuelta prematura a Francia ha dejado a otro compañero sin contacto y, por lo tanto, desprotegido. En otra reunión, Carlos propone

que procedan con más cautela con la huelga general pues cada año hay un primero de mayo, pero si Juan es detenido, le costará veinte años. El encargado de los viajes responde que no se puede perder un momento y los que están dentro de España exageran la situación. Cuando Carlos le pregunta con sarcasmo si todo se ve mejor desde aquí (Francia), el otro contesta que sí.³³⁴

Otro ejemplo que muestra que estas obras son menos tendenciosas que sus correlatos fascistas es el hecho de que generalmente, los resistentes no son representados como héroes, sino como personas ordinarias que luchan contra un gobierno represivo o, en el caso de que sean incapaces de resistir, se les muestra a veces como víctimas de la opresión. En *La guerre est finie*, por ejemplo, Carlos hace lo posible para proteger a un compañero que ha pasado a España cuando se están produciendo una serie de detenciones. No obstante, no se inmola y la obra no le dota de cualidades típicas de un héroe. Incluso cuando los resistentes pierden la vida, no se glorifica su sacrificio ni se alaba su causa.

En estas cuatro obras, la sexualidad de los resistentes no se usa para ofrecer una imagen negativa de la lucha clandestina. A pesar de que varias de las relaciones son extramatrimoniales, los personajes parecen considerar su situación erótica como normal y no se tachan con insultos ni se comparan las relaciones sexuales con el contacto entre dos animales como en ciertas novelas favorables al régimen franquista. Tampoco se intenta fomentar una imagen negativa de la resistencia mostrando los actos sexuales como una distracción de la lucha. Asimismo, no se suelen mostrar las relaciones amorosas de manera explícita ni se intenta dibujar a los resistentes como personas lascivas. Mientras

³³⁴ Según explica Naharro Calderón en *Sangrías*, las discrepancias que se plasman en el guión, se referían a la visión de Semprún de que el exilio había dejado de ser el centro de las operaciones antifranquistas que ahora debían ser orquestadas exclusivamente desde el interior.

que la relación sexual entre Paca y Luis en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* es más manifiesta, la de Carlos y Marienne en *La guerre est finie* es más implícita. Esta relación se retrata como lo más normal salvo por el hecho de que tienen que mentir a sus amigos y a los colegas de Marienne sobre el trabajo de Carlos. Aunque existe cierta infidelidad, pues Carlos besa a Nadine, ni el amorío ni la relación estable se explotan para crear una imagen negativa del resistente o de su lucha. En *Behold a Pale Horse* desaparece la relación entre Artiguez y la mujer de uno de sus compañeros que en la novela se describe ambiguamente como una violación. Si bien este corte dibuja al pistolero más favorablemente, los comentarios del cura que sugieren que Artiguez volvió para salvarlo mediante su propia inmolación se excluyen también de manera que parezca que el resistente retorna para vengarse de la traición de Carlos y/o acabar con Viñolas, un capitán de la guardia civil.

La sexualidad de los adictos al régimen, sin embargo, ofrece una imagen negativa de estas personas. Anteriormente, se comentó el abuso del estraperlista en *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* En *Behold a Pale Horse* la infidelidad del capitán Viñolas sugiere que sus aventuras le distraen de su trabajo pues su esposa tiene que llamarlo a casa de la querida cuando recibe varias llamadas de la oficina intentando comunicarle un mensaje importante. El hecho de que su mujer sufra alguna enfermedad parece agravar su estado de abandono.

Tras esta consideración de las primeras dos etapas del cine sobre la resistencia antifascista española, parece evidente que la visión expuesta en una obra depende de la memoria e identidad políticas del director y de qué personas gozan del poder preciso para dar su versión de los hechos. La victoria de Franco y el deseo de este bando de fortalecer

su identidad y de proclamar su triunfo hicieron que la identidad de los españoles dentro de la península se alimentara exclusivamente por las imágenes pertenecientes a la memoria de los vencedores durante más de dos décadas. Mientras que los adictos al régimen se retratan bajo una luz favorable destacando el sacrificio y la moral sin tacha de las fuerzas represoras, dibujan a los resistentes como criminales lascivos o excesivamente fríos que llevan a cabo una lucha que deshumaniza y engaña a sus militantes. Los directores favorables al movimiento guerrillero, en cambio, defienden a los maquis y sus acciones, pero no caen en el maniqueísmo. A través de sus obras se aprecia que intentan fortalecer su identidad dibujando las represalias de un estado opresivo y retratando –cuando posible– la motivación política de la lucha. En el capítulo siguiente, se seguirá viendo cómo evoluciona la imagen de las fuerzas represoras, los resistentes y su lucha mientras cambian las estructuras de poder en España y la actitud sobre la necesidad de recordar el pasado.

Capítulo 6. La memoria y el cine de la guerrilla (1976-2006)

Tras la muerte de Franco en 1975, se observan tres etapas en la producción cinematográfica sobre la resistencia antifascista española. En contraste con el dominio de las voces afines al dictador visto en el segundo período, las etapas en la democracia muestran una visión más favorable a los guerrilleros. Otro aspecto que apunta a la recuperación de la libertad de expresión es el aumento en la producción fílmica a partir del cuarto período.

Según Carmen Moreno, la imagen de los guerrilleros posterior a la transición es la de “trágicos supervivientes”. Para ella, *El espíritu de la colmena* lo anticipa (359), *El corazón del bosque* está dentro del nuevo paradigma (360) y *Huidos* es un ejemplo pleno del mismo (363). Explica la transformación de la imagen de la resistencia de la siguiente manera:

Si bien la literatura ha articulado la representación de la guerrilla antifranquista hasta la muerte del dictador bajo dos paradigmas contradictorios,³³⁵ la democracia ha transformado esta oposición irreconciliable en una nueva hermenéutica que muestra a los maquis como meros ‘supervivientes’ en unas crudísimas condiciones de existencia abocadas al fracaso y al sin sentido. Desde los años setenta el cine español ha contribuido significativamente al surgimiento de este nuevo paradigma, generando para la opinión pública un nuevo referente que iguala a los combatientes con trágicos supervivientes de una lucha guerrillera épica.

(355)

³³⁵ Anteriormente, comenté mi desacuerdo con la proposición de Moreno de la existencia de dos visiones extremas de la guerrilla antes de la muerte de Franco. Para Traverso, se ha pasado de la época del héroe a la de la víctima.

No obstante, la idea de “trágicos supervivientes” deja de lado buena parte de la caracterización que se hace de la guerrilla durante la democracia. Como se observará abajo, muchas obras no muestran la resistencia como una lucha sinsentido perdida de antemano, sino que apuntan a su envergadura, organización y posible triunfo. Varias películas, como *Huidos*, muestran el momento de la lucha en que parecía posible que el régimen pudiera caer.

Tercera etapa: primeras visiones en libertad

Desde 1976 hasta 1984 se observa un período relativamente amnésico ya sólo se producen cuatro películas³³⁶ y tres documentales sobre la resistencia antifascista. La escasa atención que la lucha guerrillera recibe en esta etapa deviene más evidente al comparar estos números con la producción cinematográfica en la cuarta y quinta etapa. De 1985 a 1996 se producen veintidós obras (once películas y once documentales) y de 1997 a 2006 se estrenan trece películas y treinta y ocho documentales.

Las obras de ficción que fueron producidas durante la transición democrática y los primeros años de libertad comparten algunos aspectos artísticos como por ejemplo un desarrollo más pausado y realista que los filmes de las siguientes etapas los cuales tienen más acción o suspense y a veces abandonan el tono dramático y la tendencia realista para abrir nuevos caminos por el mundo de la fantasía o la burla. Un ejemplo del estilo realista de estas películas es el uso del entorno real para grabar la obra. En el epígrafe de la película de Manuel Gutiérrez Aragón, *El corazón del bosque* (1979), donde se capta la historia de un hombre enviado al noroeste de la península para convencer a un resistente

³³⁶ Aunque *El ladrido* (1977) de Pedro Lazaga pertenece al tercer período por su año, se mencionó esta película al comentar las afines al régimen para evitar repetir las principales pautas del cine profranquista.

solitario de que deje la lucha, se comenta el uso del espacio histórico y la inspiración en hechos reales: “Esta historia está basada en diversos sucesos y personas que existieron en los mismos montes y bosques en que la película ha sido filmada”. Asimismo, en *Los días del pasado* (1977), se aprecia que Mario Camus también ha filmado su obra en el lugar retratado en la historia. Juana, la protagonista, toma un puesto como maestra en Barcena, un pueblo de Cantabria, para estar cerca del hombre que ama, Antonio, que tras el cautiverio en el exilio ha vuelto a España para luchar contra Franco. Entre los lugares indicados en los créditos se incluye Barcena Mayor.

Kargus (1980), de Juan Miñón y Miguel Ángel Trujillo, en cambio, incluye imágenes de la resistencia dentro de una mise en abîme. El protagonista, Juan, vuelve a escribir inspirado por la visita de un catedrático de Historia. Los saltos entre la vida de Juan y las escenificaciones de su texto –obra que por sí sola parece fragmentaria– rompe la fluidez narrativa vista en las películas de Gutiérrez Aragón y Camus. Sólo un segmento de lo que escribe trata sobre la resistencia. Éste muestra a varios huidos acechando y matando a un soldado fascista. Luego pasan otra peripecia. Esta historia termina abruptamente cuando las fuerzas fascistas disparan contra su barco y las imágenes del tiroteo se confunden con las representaciones pictóricas (el test de Rorschach) que el psicólogo de Juan le muestra. El papel casi inapreciable de la resistencia en *Kargus* hace que sea prácticamente imposible comentar el tratamiento de la lucha guerrillera, la ofensiva del régimen para acabar con ella o los protagonistas de ambos bandos. Como mucho, se plasma la precariedad de la vida de los huidos y su intento de sobrevivir. Así pues, esta película no recibirá mayor atención.

En las películas de Gutiérrez Aragón y Camus, en cambio, la resistencia recibe mayor protagonismo, pero las fuerzas del régimen franquista apenas se representan. Cuando se les observa actuar, suele ser en el papel de personas que vigilan, reprimen o matan a la gente del pueblo y a los resistentes como el caso que se acaba de dar de *Kargus*. En *El corazón del bosque*, una pareja de la Guardia Civil persigue y dispara contra Juan, el enlace que intenta convencer a “El Andarín”, un maquis, de que deje la lucha. Otra escena muestra cómo varios guardias civiles sacan a un hombre que conoce a “El Andarín” de su casa y lo matan. En *Los días del pasado*, el cabo le entrega una carta a Juana sólo después de hacerle varias preguntas personales y interrogarle sobre el origen de dicha carta. En otra escena, Angelín, un estudiante de Juana que ayuda a los guerrilleros, comenta que los guardias civiles vigilan las tiendas porque saben que ellos,³³⁷ los maquis, tienen que aprovisionarse. Este personaje también vincula la escuela con la represión franquista pues le muestra a la maestra una antesala del edificio donde su padre estuvo encerrado antes de ser fusilado. Todavía se entrevé la pintada que hizo: “Vivan los compañeros”.

Además del edificio, la educación misma sugiere la represión franquista. En las paredes de la sobria sala, no hay más que un cuadro de Franco, un crucifijo y una pizarra. Aunque el control del régimen sobre la educación se manifiesta mediante estas imágenes y los comentarios del inspector, Juana hace lo posible para que sus estudiantes puedan formarse una imagen favorable de los guerrilleros antifranquistas. La lección que enseña sobre la resistencia de los cántabros y los astures contra los romanos sugiere evidentes

³³⁷ En varias conversaciones como ésta entre Juana y Angelín, no se califica a los resistentes con ningún término como huidos o maquis. En cambio, se usan pronombres como ellos u objetos directos como los. En otras escenas, algunas personas hablan de “los del monte” y uno de los guerrilleros se queja de que la gente se refiera a ellos como “huidos” y manifiesta su deseo de plantar cara a las fuerzas del régimen.

paralelismos con la lucha en las mismas montañas durante y después de la guerra civil. Juana explica que estos pueblos prefirieron morir antes que doblegarse. Se internaron en las montañas y lucharon contra una fuerza que les superaba en muchos aspectos. El inspector, que llega durante la lección, termina la historia señalando que Agrippa dijo al emperador que los romanos luchaban por el poder, mientras que sus adversarios lo hacían por la libertad. De esta manera, la maestra impregna la memoria de los jóvenes con una imagen favorable a los grupos que resistían y se defendían en los montes circundantes y hace posible que ellos aprecien los paralelismos entre estos pueblos antiguos y los maquis, formándose así una opinión favorable de éstos. Al considerar el posible efecto de la lección, se comprende mejor la importancia de la educación en la formación de la memoria de los jóvenes. Juana, sin embargo, es reemplazada por otra maestra. Cuando vuelve a la escuela un día, escucha a la nueva instructora impartiendo una lección sobre los Reyes Católicos, tema que el inspector le dijo que le convendría enseñar pues es lo único que los inspectores de la Falange preguntan durante su revisión. De esta manera el director sugiere la pobreza de la educación durante la época franquista en cuanto a libertad de expresión y pensamiento.

Con respeto al tratamiento de la lucha antifranquista y los resistentes, el enfrentamiento entre guerrilleros y fuerzas del régimen es claramente político aunque no se dibuje a los maquis como héroes. Algunos comentarios, sin embargo, resaltan su sacrificio y uno de ellos sirve de contraste interesante con la imagen de López en *La paz empieza nunca*. Como el título, la trama y varios personajes destacan, el héroe fascista sacrifica muchos años de su vida luchando por sus ideales. En *Los días del pasado*, en cambio, la referencia a la abnegación del compañero de Juana es más sutil. No se intenta

elevar su estatus al de héroe. En una carta, Antonio le pregunta a su pareja “¿cuántas guerras más tengo que hacer para que podamos vivir con dignidad?” El resto de sus palabras dejan entrever que desde que se exilió, han pasado siete años. Se sugiere su activismo político, ya que acaba en Djelfa, un campo de castigo en Argelia.³³⁸ No obstante, los franceses llevan a los concentrados a Francia³³⁹ y según Antonio, éstos se vieron otra vez con el fusil en la mano, escondiéndose en el bosque y haciendo la guerra contra los alemanes. Su carta termina apuntando que “ahora que los soldados dejan las armas, nosotros volvemos a empezar”. Sus palabras subrayan los pasos que ciertos españoles siguieron –la guerra civil, la Resistencia francesa, la guerrilla antifranquista– y, de este modo, se muestra la continuación de los ideales a través de estas fases de la lucha antifascista, lo cual ayuda a que se otorgue a un resistente español el mismo respeto que inspiraría un resistente francés.

La representación de la lucha como política se manifiesta a través de las acciones de los guerrilleros que pretenden hostigar a la dictadura. Se observa a los maquis poner cargadores y volar una torre de electricidad. Asimismo, sostienen enfrentamientos con la Guardia Civil y uno de los guerrilleros, Pepe, discute con el líder de la partida pues quiere hacerles frente, pero el jefe dice que son muy pocos ahora y lo importante es que la gente sepa que están allí. Prefiere esperar a que haya más guerrilleros y expone que pronto tendrán la ayuda de los Aliados. La esperanza de que las democracias occidentales les apoyen dibuja a la resistencia como parte de un plan maestro (en vez de un esfuerzo sin

³³⁸ Toda actividad política fue prohibida por las autoridades francesas dentro de los campos de concentración. Los exiliados españoles que infringían esta regla o los que se consideraban peligrosos (normalmente por sus ideas políticas) fueron internados en campos de castigo como Vernet (Francia) o deportados a campos en el norte de África como Djelfa. Ver *Enero sin nombre* de Max Aub.

³³⁹ Incongruencia del guión.

sentido) y subraya que los maquis deseaban derrocar a Franco. Así pues, se deja claro que la lucha es política y tiene objetivos concretos.

En *El corazón del bosque*, en cambio, tanto el momento en que se sitúa casi toda la acción como la historia misma no dan pie a muchas alusiones a la inspiración y las metas políticas de la lucha. Tras una escena breve que corresponde a 1942 cuando según un rótulo, “el Andarín y su grupo de ‘escondidos’ mantienen una resistencia esperanzada en las montañas del Norte”, el resto de la obra muestra la situación precaria de los supervivientes del grupo diez años después. A la altura de 1952, son incapaces de realizar cualquier acción política y otro rótulo indica que “la organización a la que pertenece el Andarín ha decidido poner fin a la resistencia armada”.³⁴⁰ Dada la inactividad del grupo, estos textos cobran importancia pues llaman la atención sobre el hecho de que los grupos se oponían al régimen y pertenecían a una organización más grande que la partida en sí. No obstante, también se reconoce la incapacidad de dicha organización para controlar a sus facciones pues el texto termina indicando que “se envían sin resultado un enlace tras otro”. A “El Andarín” le acompañan dos resistentes, pero éstos se separan de él y deciden dejar el monte. Uno muere en una escaramuza. Así pues, “El Andarín” se queda solo pero aun así se niega a dejar la lucha. Cuando Juan le dice que tiene que dejar las armas, que es irremediable y que sus camaradas le quieren ayudar, el maquis sólo repite “traidores”. Su reacción recuerda lo que se comentó en el capítulo dos, cuando para algunos resistentes el abandono de la lucha era impensable pues resultaba una traición a sus ideales y sus camaradas caídos. Así pues, aunque esta película no muestra a los guerrilleros realizando acciones para hostigar al régimen de Franco, su caracterización

³⁴⁰ Según Naharro Calderón, se refiere a la inútil resistencia y trágico final de Juanín y al abandono de la lucha armada y la guerrilla por parte del PCE.

aún se distingue de la imagen presentada en las obras afines a la dictadura ya que retrata a los maquis como hombres y mujeres fieles a sus camaradas e ideales, sugiriendo además que la lucha tiene una organización y envergadura superior a la partida y está inspirada por ideales y metas políticas.

La representación de la sexualidad de los resistentes y de los que les apoyan es casi inexistente en *El corazón del bosque*. No obstante, una breve escena no deja de resultar chocante. La primera vez que Juan encuentra a “El Andarín” en el monte éste está manteniendo relaciones con su caballo. Esta actividad no es erotizada ni condenada, pero la enfermedad que le produce, una roncha que le destruye la cara y atormenta todo su cuerpo pues no deja de rascarse, sirve para comunicar el aislamiento del maquis, su penoso estado de su salud, y la fuerza negativa de la naturaleza en la que vive y que acaba con él.

En *Los días del pasado*, la relación entre Antonio y Juana tampoco resulta erótica ni se refleja a través de una óptica que indique ni la desaprobación ni la condena del director. La pareja se quiere y no aguanta la separación. Una noche Antonio entra en casa de Juana, pero la visita no parece repetirse pues el jefe de la guerrilla le reprocha su indiscreción porque bajar al pueblo pone a toda la partida en peligro. Así pues, en ambas películas queda claro que los directores no intentan representar a los protagonistas como héroes de una moral intachable. Tampoco parece que intenten aprovechar sus actividades sexuales para influir sobre la opinión que los espectadores forman de los personajes.³⁴¹

³⁴¹ Otro ejemplo que ayuda a ilustrar estos comentarios es una comparación de la protagonista de *Los días del pasado* con la de *Carta a una mujer*. En la película favorable a la dictadura de Franco, la mujer se arrepiente de su presente relación cuando un maquis le convence de que su primer esposo está vivo. Aunque el policía le explica que el resistente le ha mentado y le facilita un documento confirmando la muerte de Carlos, Flora se niega a volver con Augusto y espera la imposible vuelta de aquél. Juana, en cambio, ya no puede vivir con las peripecias de su pareja. Cada vez que escucha tiros, se angustia dudando de si Antonio ha muerto. Aunque lo sigue queriendo, decide volver a Málaga. Así pues, mientras que la

Esta etapa tampoco fue muy prolífica con sólo tres documentales. No obstante, todas se ocupan plenamente de las guerrillas antifranquistas. Sólo uno, *Quico Sabaté* (1980), una producción del Colectivo Penta, se centra en un aspecto específico de la resistencia: la vida de este famoso guerrillero anarquista. Los otros dos, *Guerrilleros* (1978) de Bartomeu Vilà y Mercè Conesa y el documental de José Luis Guarner, presentan de manera muy completa el desarrollo y declive de la guerrilla en sus ámbitos rurales y urbanos. La obra de Guarner, *La guerrilla: un estado precario*, parece haber sido emitida en televisión en 1981 y otra vez en 1987 y figura como el quinto capítulo en la serie *España: Historia inmediata* (1984).

Dos de los documentales de esta etapa muestran cierta tendencia a combinar representaciones ficticias con grabaciones de hechos reales. En la obra de Guarner, esta mezcla se ve limitada al uso de fragmentos de películas y documentales que forman una parte mínima de la obra.³⁴² La mayoría el filme del Colectivo Penta, en cambio, consiste en escenificaciones de momentos representativos de la vida de Francisco Sabater y de la lucha antifranquista en general.³⁴³ Estas actuaciones y otras imágenes (la guerra civil, el exilio, la prensa de la época franquista, etc.) se acompañan con la voz en off del narrador que las comenta. Este documental también incluye entrevistas pero éstas son una mínima parte en comparación con los otros dos documentales. En la obra de Guarner los interpelados incluyen un general de la Guardia Civil (Manuel Prieto), varios historiadores

caracterización de Juana sugiere su humanidad, la representación de Flora tiende hacia la santidad pues parece que el director intenta mostrarla como una mujer abnegada que prefiere sufrir el martirio de la soledad y la tortura de una espera que se sabe carente de fin, antes que infringir la moral. El hecho de que la película afín al régimen muestre a la protagonista martirizándose incluso cuando no tiene sentido sirve para apoyar la idea de que se intenta retratar a estos personajes como héroes de una rectitud intachable.

³⁴² Esta tendencia poco común en los documentales se volverá a observar en una de las obras de Alfonso Arteseros que usa fragmentos de la película *Huidos*.

³⁴³ Se vuelve a encontrar el uso de actuaciones para retratar la vida de Sabater y otros anarquistas en *El maquis a Catalunya 1939-1963*, aunque en este documental su uso es menor.

(Hartmout Heine, Eduardo Pons Prades, etc.) y muchos guerrilleros. En el documental de Vilà y Conesa, en cambio, no se escucha una voz representativa del régimen pues las entrevistas son casi exclusivamente de guerrilleros.

Al tiempo que estos documentales ofrecen al espectador una imagen generalmente más positiva de la lucha clandestina también aportan un reflejo más negativo sobre las fuerzas fascistas, pues explican que la formación de los grupos resistentes se debe a las represalias que empezaron durante la guerra. El narrador en el filme de Guarner atribuye el nacimiento de grupos de resistencia al rápido avance de las tropas nacionales y al temor a la represión. Enrique Líster (calificado en el documental como “instructor guerrillero”) narra el caso de su familia. Uno de sus hermanos fue paseado y otro condenado a muerte por un tribunal y fusilado. Sus últimos dos hermanos se escaparon al monte. Además, el narrador señala la envergadura de la Ley de Responsabilidades Políticas de febrero de 1939 que era retroactiva y explica que los juicios de guerra aumentan al terminar la contienda. Esta ley y otras, que se comentan también en *Guerrilleros*, muestran que las represalias se debían a razones políticas e ideológicas.³⁴⁴ Asimismo, esta obra indica el número de ejecuciones que tuvieron lugar después de la guerra y ofrece cifras sobre la cantidad de personas encarceladas o en libertad condicional a la altura de 1946.³⁴⁵ Estos comentarios dejan claro que la gente huía al monte durante y después de la guerra para sobrevivir y no para lucrarse.

³⁴⁴ El documental hace mención de los diferentes tipos de represión que había durante la dictadura de Franco incluyendo la prohibición de “recibir en las empresas a los depurados como rojos” y la pérdida de bienes a los que se habían manifestado en contra de la sublevación o incluso a los que no se habían adherido a ella.

³⁴⁵ Un último aspecto que subraya la represión de los resistentes es la indicación de los años que cada guerrillero entrevistado pasó en prisión y, en los casos pertinentes, las condenas a muerte.

En *Guerrilleros* se otorga considerable atención a las represalias que ocurrían en la posguerra y se atribuyen las acciones de la resistencia a la violencia del Estado franquista. Un rótulo apunta a que Franco era un terrorista y otros textos mecanografiados en papel³⁴⁶ defienden las acciones de los guerrilleros como el siguiente: “Con mucha frecuencia, contra la violencia no existe otro medio de defensa que la violencia. Pero, incluso entonces, no es violento el que se defiende, sino el que obliga a otros a tenerse que defender. Malatesta”. El narrador comenta que Franco llegó al poder mediante las armas y se mantuvo allí gracias a ellas. Según esta voz en off, las guerrillas eran la respuesta a este terrorismo estatal.³⁴⁷

Cuando personas afines a la dictadura caracterizan el movimiento guerrillero y la ofensiva del gobierno franquista, sin embargo, se reiteran las ideas vistas en las obras favorables al régimen. En el documental de Guarner se escucha un discurso del general Moscardó que comenta la derrota del Valle de Arán dibujando a la resistencia como una amenaza intrascendente pues “no pudo conseguir más éxito que el que les proporcionó la sorpresa y el número, por cierto, efímero e insignificante”. A continuación, califica a la fuerza pública como “varonil” y alega que el carácter del enemigo es el opuesto. En su entrevista, Manuel Prieto, un general de la Guardia Civil, afirma que todas las muertes de guerrilleros se produjeron en enfrentamientos, lo cual ofrece una imagen favorable de la Benemérita pues obvia el uso de la tortura o la ley de fugas para eliminar a los resistentes.

³⁴⁶ Estos textos, los mapas de papel, y las figuras de papel sobre la hierba que representan a los maquis y los guardias civiles muestran el bajo presupuesto del documental.

³⁴⁷ Otro aspecto del régimen que se critica incluye algunas de las tácticas usadas para acabar con los maquis como las contrapartidas. Eduardo Pons Prades indica el uso de criminales con delitos de sangre en estos grupos que sembraban el terror entre la población civil yendo a casa de los campesinos y demandando ayuda. Si no denunciaban al grupo a las autoridades, eran represaliados. Un entrevistado cuenta el caso en que un hombre fue condenado a treinta años después de ser “terriblemente apaleado” por no denunciar a una contrapartida.

Aunque, como se ha dicho anteriormente, la visión de los guerrilleros es en general positiva, no se les trata como a héroes o personas de una rectitud intachable.³⁴⁸ En *Quico Sabaté* el guerrillero anarquista Marcelino Massana y el historiador Eduardo Pons Prades caracterizan a Sabater. Massana, que conoció a “Quico” en 1945, lo considera un excelente compañero igual que la mayoría de los resistentes y señala que era respetado. Pons Prades, que ha conocido y estudiado a Sabater, apunta que fue un hombre consistente con sus ideas revolucionarias y lo califica como “valiente y generoso”. Hay sin embargo un aspecto de este documental que resalta el sacrificio que los guerrilleros hacían en aras de su ideología y que podría pasar desapercibido, pues mientras que un actor interpreta a Sabater y envuelve unos objetos en un paño, el locutor de la radio francesa anuncia la siguiente canción que se escuchará: “Mourir pour des idées”.³⁴⁹

Aparte de indicar que el movimiento guerrillero nació de las represalias de los vencedores, estos documentales ofrecen una imagen más favorable de los maquis al mencionar su propósito, organización y envergadura. En *Guerrilleros*, Pons Prades considera cercano a los 50.000 el número total de personas que participaron en la guerrilla durante un cuarto de siglo de actividad.³⁵⁰ El historiador desmiente la idea propagada por el régimen según la cual los maquis nunca llegaron a ser una amenaza seria para la dictadura haciendo cómputo de todas las fuerzas que se usaron para combatirlos. En el documental de Guarner, el historiador Helmut Heine explica el desarrollo de la Federación de Guerrillas de Galicia-León y su adopción de reglamentos y disciplina “cuasi militar”. Asimismo, en el documental de Vilà y Conesa, la guerrillera

³⁴⁸ Una excepción a esta tendencia es el comentario de Enriqueta Otero en *Guerrilleros* que refiere al papel de la mujer en la resistencia como una actividad “sacrificada y heroica”.

³⁴⁹ De Georges Brassens, cantautor de ideología librepensadora.

³⁵⁰ Además de guerrilleros, este número incluiría a puntos de apoyo y enlaces.

Enriqueta Otero comenta la organización en agrupaciones de los guerrilleros de Galicia y Marcelino Massana menciona un congreso de resistentes en Toulouse en *Quico Sabaté*. En este mismo documental los comentarios de Massana y Pons Prades que señalan los propósitos de la lucha clandestina la dibujan más favorablemente a ojos del espectador que las obras afines al franquismo pues señalan que la lucha era política porque hostigaba al régimen dictatorial y proveía asistencia a los que sufrían su represión. El guerrillero señala que su papel en la resistencia era realizar sabotajes en las líneas de alta tensión y el historiador comenta que los “atracos” eran muy importantes para cubrir los gastos de imprimir propaganda y ayudar a las familias de compañeros muertos o encarcelados.³⁵¹

En los tres documentales se establece la conexión entre ser soldado republicano y hacerse maquis, lo cual ayuda a convencer a un público que pudiera dudar de la motivación de los guerrilleros pues alude a que su inspiración no ha cambiando. Resaltar este aspecto de la lucha clandestina ayuda a otorgar a los resistentes el mismo respeto que se tendría a los miembros del ejército republicano. En *Guerrilleros*, Enriqueta Otero señala que “no me marché a la guerrilla. Continué mi trabajo contra el fascio”. La guerrillera explica que escapó de Madrid y fue a Lugo para seguir luchando como guerrillera. Sus comentarios subrayan varias veces que la guerrilla era una continuación de la lucha empezada durante la guerra civil. Asimismo, el documental del Colectivo Penta comienza explicando la derrota del ejército republicano y la huida a Francia en relación con el desarrollo de la resistencia. Según el narrador, “fueron muchos los que no

³⁵¹ En el documental de Guarner, Pedro Vicente Gómez explica que los guerrilleros deseaban restablecer la democracia en España y en *Guerrilleros* se explica que el fin último de la invasión del Valle de Arán fue derrocar a Franco. Aunque se reconocen los errores de esta operación, también se explica que la invasión formaba parte de un plan mayor que incluía el establecimiento de un enclave de guerrilleros con el fin de crear un gobierno republicano en territorio español (la cabeza de puente) y esperar la ayuda de unos Aliados que habían prometido limpiar Europa de dictadores fascistas. Explicaciones como ésta contribuyen a ofrecer una visión de la lucha guerrillera más sensata, confrontando la caracterización que el fascismo hace de la misma como un esfuerzo sin sentido y perdido de antemano.

aceptaron el papel de vencidos y decidieron proseguir la lucha contra el régimen franquista”.

Aunque el documental de Guarner crea una idea más favorable de la resistencia que las obras afines al franquismo, también se muestra crítico con otros aspectos de la lucha. Según Heine, el Partido Comunista formó órganos como el Alto Mando de los Guerrilleros o Jefatura Nacional de los Guerrilleros para que pareciera que había una organización central, pero el historiador observa que la realidad era justamente la contraria pues tardaban meses en comunicarles sus órdenes y los maquis a veces no podían o no estaban dispuestos a cumplirlas. Asimismo, el narrador critica ciertos momentos de la lucha. “[En las] zonas donde la disciplina es relajada o se han difuminado los móviles políticos, las actividades guerrilleras bordean la delincuencia o caen de lleno en ello”. A pesar de que esta caracterización de la lucha parece acercarse a aquella que los directores afines al régimen fomentaban, se distingue de ella en varios aspectos cruciales pues limita esta representación a zonas particulares y momentos determinados, principalmente durante el declive de la lucha. Al atribuir buena parte de los actos de delincuencia al acoso de las fuerzas represoras y el consecuente desenlace de la resistencia, se desmiente la idea promovida en las obras profascistas de que los forajidos se echaban al monte esperando lucrarse.

Otro aspecto del tratamiento de la lucha clandestina que requiere análisis es la visión de la mujer resistente. Frente a la imagen hipersexualizada de la mujer antifascista que se observó en las obras afines a la dictadura, Enriqueta Otero señala la importancia del papel de la mujer en la guerrilla y Mónica Redondo (calificada en la obra de Guarner

como “colaboradora de la guerrilla”) explica lo que hacía para ésta.³⁵² Aunque hubo casos de guerrilleras, generalmente, las mujeres actuaban como enlaces facilitando provisiones e información a los maquis. Asimismo, transportaban armas y documentación. Así pues, las palabras de las protagonistas de los hechos contrarrestan la imagen de la antifascista lasciva vista en las obras favorables al régimen pues resaltan el papel serio y la influencia vital que estas mujeres tuvieron en la lucha clandestina.

En cuanto a la terminología usada para referirse a los resistentes, Manuel Prieto, un general de la Guardia Civil entrevistado en el filme de Guarner, comenta que “guerrilleros, bandoleros, terroristas es una similitud” y explica que entre 1944-1952 “hay algunas unidades armadas que tratan de invertir el orden político en España. La denominación de ellos es maquis o guerrilleros y la denominación oficial que se les da es la de bandoleros”. Resulta interesante observar que su primer comentario, que reduce guerrilleros y bandoleros al mismo significado, se hace eco de la descripción de los protagonistas de *El ladrido*. Así pues, parece que cuando no se pudieron cambiar los términos que el pueblo usaba para denominar a los resistentes, se intentó otorgar a éstos un significado menos favorable. Su segundo comentario reconoce la motivación política de los guerrilleros y alude al intento del régimen de controlar la percepción que los españoles se formaban de los resistentes mediante la imposición de ciertos vocablos. Asimismo, el comentario del narrador sobre la propaganda y la censura muestra el esfuerzo del gobierno totalitario por controlar la opinión pública. Según éste, la prensa de la época describía a los guerrilleros como “bandoleros” (u otros términos que los

³⁵² Enriqueta Otero interviene en el documental de Vilà y Conesa y el filme de Guarner.

calificaban como delincuentes) e intentaba borrar cualquier indicio de una lucha antifranquista, o sea, de una oposición política.³⁵³

Aunque los narradores, resistentes e historiadores generalmente usan palabras que representan a los luchadores favorablemente, Pons Prades utiliza el término “atraco” en *Quico Sabaté*. A pesar de que este vocablo normalmente se asocia con un criminal común, queda claro que el dinero recaudado servía a un objetivo político y que la intención del historiador no es denigrar la lucha clandestina. El narrador, en cambio, llama las mismas acciones “golpes económicos” y reitera su importancia señalando que dichas acciones eran las que permitían a los guerrilleros proseguir la lucha contra el franquismo.

Un último aspecto de estos documentales que merece atención es su difusión. En *Quico Sabaté* se usa el catalán en ciertas partes que no se acompañan con subtítulos en español. Durante varias escenificaciones, los actores conversan en catalán y Massana habla este idioma durante su entrevista.³⁵⁴ El uso del catalán sugiere que los directores no están muy preocupados por el beneficio divulgativo ni económico de su proyecto pues las limitaciones que este idioma pone en la comprensión de la obra podría hacer que el filme resultara menos comercial. Asimismo, la disponibilidad gratuita de éste y de *Guerrilleros* en internet parece indicar que a los directores les importaba más distribuir su proyecto que lucrarse con ello.

³⁵³ También en el documental sobre el guerrillero anarquista se aprecia la versión oficial de la historia a través de la prensa censurada. Tras explicar cómo “Quico” murió, se muestran artículos de la época que usan términos como terrorista, atracador y bandolero, los cuales califican al guerrillero como un delincuente.

³⁵⁴ Aunque Massana habla en catalán en los otros dos documentales, la corta duración de *Quico Sabaté* –unos veintisiete minutos– hace que proporcionalmente el uso de este idioma sea mayor.

Cuarta etapa: visiones en plena libertad

A partir de 1985 la producción fílmica aumenta considerablemente señalando el fin del período amnésico. En esta fase que dura hasta 1996 se estrenan once documentales y once películas que incluyen una obra de cinco capítulos, *El mundo de Juan Lobón* (1987) de Enrique Brasó³⁵⁵ sobre un cazador furtivo cuyo nombre es reflejado en el título, y dos cortometrajes, *Bajomonte* (1993) de Raúl Hernández Garrido que trata las rencillas entre hermanos debido a la guerra y *Os salteadores* (1993) de Abi Feijó, cuya animación retrata la ejecución de españoles que huyen a Portugal, pero son devueltos a la Guardia Civil. Esta etapa también se distingue de la siguiente pues aún no se ha llegado a borrar la línea entre la ficción y realidad histórica. Una obra que ejemplifica el deseo de los directores de mantener esta separación es *La guerra de los locos* (1987) de Manolo Matji que retrata a los pacientes de un manicomio que escapan y se unen a una partida de guerrilleros. Al final de la película, se apunta a que la historia es ficticia mediante el texto siguiente: “Cualquier parecido con personas vivas o difuntas, sería el resultado de una lamentable coincidencia”. Asimismo, estas películas generalmente conservan la tendencia dramática y realista aunque algunas rompen levemente el realismo con saltos cronológicos, como *Réquiem por un campesino español* (1985) de Francisco Betriu, que a través de los recuerdos de un cura retrata los acontecimientos que terminaron con la ejecución de Paco, un concejal convertido en huido, o *Si te dicen que caí* (1989) de Vicente Aranda que dibuja los años cuarenta a través de los recuerdos de Sarnita. Estas películas son adaptaciones de las novelas de Ramón J. Sender y Juan Marsé, respectivamente. Otras adaptaciones incluyen *Luna de lobos* (1987) de Julio Sánchez Valdés, una historia sobre cuatro soldados que intentan

³⁵⁵ La película está basada en la novela de Luis Berenguer que lleva el mismo título.

sobrevivir tras la caída del frente norte, y *Beltenebros* (1991) de Pilar Miró que retrata la vuelta de Darman a Madrid para eliminar a un traidor de la organización guerrillera.³⁵⁶ Algunas películas, como *Catorce estaciones* (1991) de Antonio Rico Jiménez, aumentan la importancia de elementos como el suspense, pero éstos muchas veces alejan el desarrollo de la trama del tema de la resistencia. En este filme, la representación de la resistencia está limitada puesto que la historia explora las peripecias en el plan de asesinar a un resistente y las intrigas de amor entre el asesino y la esposa del opositor al régimen. En otros casos es la acción lo que le puede al tema. Las escenas de acción (huidas, explosiones o tiroteos), sexo y violencia en *Huidos* (1992) de Félix Sancho Gracia, que muestra la fuga de un grupo de hombres al monte, el desarrollo de la guerrilla y su desenlace, parecen destinadas a aumentar la comerciabilidad de la obra, pero acaban distrayendo la atención del tema de la resistencia.

Aunque el fragmento de *Réquiem por un campesino español* que se ocupa de la huida de Paco y su ejecución sumaria forma una pequeña parte de esta película, constituye la razón de ser de la obra pues si estos acontecimientos no hubieran ocurrido, el cura no habría tenido que celebrar un réquiem que le obligara a recordar momentos claves de la vida de Paco, lo cual permite explayar las preocupaciones socio-políticas del concejal desde que era niño. Estas preocupaciones y su cargo político durante la República le obligan a huir ante el avance de las tropas sublevadas. La necesidad de huir al monte para sobrevivir también se plantea en *Huidos*, *La guerra de los locos* y *Luna de lobos*. Debido a que buena parte de las películas de esta etapa retratan las causas de la

³⁵⁶ Otra adaptación de Pilar Miró, *Tu nombre envenena mis sueños* (1996), retrata el asesinato de tres falangistas, el cual es un ajuste de cuentas personal contra la quinta columna falangista que operaba en Madrid durante la guerra. Aunque se alude a la posibilidad de que estos homicidios son actos políticos de unos “rojos”, la resistencia antifascista no es responsable de estas muertes ni aparece en la obra. Por ello, ésta no recibirá más atención.

formación de la resistencia y no muestran un distanciamiento psicológico del tema, no se puede decir que este período se caracterice por una memoria idealizada.

La escenificación de actos de represión de personas opuestas al levantamiento y la dictadura es un aspecto de la representación de las fuerzas fascistas que las dibuja desfavorablemente. En *Huidos* y *Réquiem* se retrata la detención, huida y asesinato de personas que ocupaban cargos políticos en la República o que abiertamente manifestaban sus ideales izquierdistas. Además de su caracterización como violentos represores, a veces, como así ocurre en *Réquiem*, se pintan a estas fuerzas como deshonestas pues a pesar de que el líder de los falangistas le da a Mosén Millán, el cura del pueblo, su palabra de honor que no ejecutará a Paco si le indica su escondite, el concejal es fusilado “cristianamente” con otros dos hombres de noche. Otros ejemplos de la violencia y represión en *Réquiem* incluyen varias mujeres con las cabezas rapadas, las sacas por las noches, y la matanza por dos falangistas de las presentes en el Carasol, una especie de prosenario de tragedia griega.

El hecho de que los paseos ocurran de noche en *Réquiem* y *Huidos* resalta que estos grupos sabían que operaban al margen de la legalidad y, por eso, intentaban ocultar sus actividades, lo cual, junto con la violencia, dibuja una imagen desfavorable de las fuerzas fascistas.³⁵⁷ En *La guerra de los locos* también se observa a personas afines al régimen obviando la justicia para acabar con un resistente. El militar fascista se da cuenta de que “El Rubio” no podría haber hecho esta serie de matanzas y que el verdadero autor de estas barbaridades es un loco que tras escaparse del manicomio toma la identidad de este jefe guerrillero, pero el médico-cacique apunta que como hay dos hombres, sólo se

³⁵⁷ En *Os salteadores* se observa la complicidad de las autoridades portuguesas en estas eliminaciones clandestinas.

puede ejecutar a uno. Así propone que tienen que fusilar al héroe como asesino porque entre los rojos no puede haber símbolos positivos. Por ello, mientras que las obras afines al franquismo caracterizan a los resistentes como delincuentes, ciertas películas de la presente etapa sugieren que las acciones de los adictos al régimen caen en la criminalidad.

Aunque generalmente, no se muestra a las personas favorables a la dictadura disfrutando de sus actos violentos, se aprecia una excepción en *Huidos*. Antonio, que en algún momento llega a ser el alcalde del pueblo, apoya la sublevación y parece gozar de impunidad debido a este apoyo.³⁵⁸ Atormenta a la familia de Marcial, un huído, amenazando echarles de su casa. Dispara contra la casa, pero Marcial lo enlaza con una cuerda y le arrastra hasta hacerle sangrar. Antonio promete no echarles de la casa, pero vuelve y viola a María. Su soberbia parece subrayar el poder e impunidad pues la llama “puta” y dice que le va a echar de la casa. Efectivamente, Antonio y dos guardias civiles obligan a María y a su hija a abandonar la casa y, después de una reunión con el jefe local de la Benemérita, son desterradas a nada menos de 200 kilómetros del pueblo. Así pues, aparte de la agresión sexual, este caso ejemplifica la represión social y económica de los resistentes y sus familias.

Un ejemplo que muestra a las fuerzas del régimen sin abusar del poder al tratar a los guerrilleros y sus familias se observa en la misma película. El jefe de la Guardia Civil le dice a la esposa de Marcial que está en su derecho de no decirle nada sobre el paradero de su marido, pero eso le obligará al destierro. Por las diferentes representaciones de las

³⁵⁸ No se indica si Antonio es el alcalde cuando la sublevación se produce, pero Marcial hace referencia a su cargo político cuando lo busca para vengar la violación de su mujer.

personas afines al estado franquista que se observan en *Huidos*, no se puede decir que sea una obra tendenciosa.³⁵⁹

El tratamiento de la resistencia y sus protagonistas en estas películas resulta más positivo que la caracterización ofrecida en las obras favorables a la dictadura debido en parte al hecho de que varias películas dibujan la razón de ser de los resistentes como una necesidad de sobrevivir. Asimismo, algunas obras retratan el aspecto político de las represiones. Como se comentó anteriormente, Paco, un concejal de la República, es ejecutado en *Réquiem*. De manera similar, *Huidos* empieza conectando el avance de la sublevación y el fracasado intento de pasear a los comunistas con la necesidad de marchar al monte. Cuando Juan dispara contra el camión que lleva a los presos políticos, casi todos escapan al bosque.³⁶⁰ Así pues, la representación de cómo y por qué se formaron estos grupos de resistencia ayuda a dibujar una imagen que contrasta con la caracterización desarrollada en las obras favorables al fascismo. Al explicar que sus

³⁵⁹ Otras obras también matizan las complejidades de los personajes que luchan para acabar con la resistencia. En *Luna de lobos*, por ejemplo, la perspectiva omnisciente permite al espectador poner una cara a estos personajes –completamente desconocidos en la novela– que persiguen a los huidos. Este cambio humaniza a los guardias civiles pues se contemplan escenas que sugieren que sus vidas tampoco son muy agradables. En la película, el capitán le da al sargento una semana para capturar vivos o muertos a los huidos después de que ellos matan a don Pedro en un robo que salió mal. La imposición de una fecha límite facilita la suposición de que habrá algún castigo si el sargento no cumple la orden. Éste intenta ahogar con la bebida la presión que la supuesta penalización le provoca y que se suma a los años de frustración de cazar sin éxito a los hombres escondidos en los riscos. Cada vez que sale a hacer una batida, arriesga su vida y sufre los mismos elementos de la naturaleza que los resistentes. Su vida personal tampoco le ofrece mucha alegría. Disfruta de la eventual compañía de María, quien a la vez es amante del líder de la partida, Ramiro, pero descubre que este aspecto de su vida también es un fracaso cuando éste interrumpe una noche de cama de María. Al dejarle vivo Ramiro, el sargento contrae una deuda con el guerrillero, que luego le repagará cuando le busca en la cuadra de la hermana del maquis. Aunque la encarnación de los guardias civiles en personajes podría suscitar la empatía del espectador que aprecia las dificultades de su vida, también permite representar sus acciones violentas que la novela sólo sugiere. En la película, por ejemplo, se les observan torturando a la hermana de Ramiro para sacarle información sobre la partida. Así pues, estas matizaciones ejemplifican cómo esta obra no crea una representación maniquea de las fuerzas del régimen.

³⁶⁰ Similarmente, *La guerra de los locos* comienza con la huida de la población civil ante el anticipo de la llegada de las tropas sublevadas. Los hombres del médico-cacique entran en el ayuntamiento de un pueblo, tiran la bandera republicana y ejecutan a varias personas incluyendo a la mujer de “El Rubio”, que poco antes le había dicho a un miembro de la partida de su esposo que estaba demasiado débil para huir con él. Posteriormente, se sugiere la razón socio-política por la ejecución de esta mujer. “El Rubio” había fundado una cooperativa agraria, una organización que no habría sentado bien a los ricos.

actuaciones políticas o sociales durante la República son la razón por la cual las personas afines al golpe militar buscan eliminarlos, se desmiente su anterior representación como criminales comunes que sólo se preocupaban de su lucro personal.

Las películas que retratan a los guerrilleros realizando sabotajes y golpes económicos o repartiendo propaganda también contribuyen a crear una imagen favorable de la lucha clandestina pues resalta su aspecto político. Los maquis en *Bajomonte*, por ejemplo, realizan un golpe económico contra una persona que cambió de bando cuando las tropas sublevadas llegaron a su pueblo y, desde entonces, se ha beneficiado económicamente de su apoyo al gobierno fascista.³⁶¹ En *Huidos* Marcial les explica a sus compañeros que su adhesión a la Unión Nacional sería una forma para organizarse como una “fuerza política” de “agitación y propaganda”, pero apunta que eso requiere dinero. Acto seguido, se les observa llevando a cabo acciones que debilitan el régimen y fomentan la resistencia. Una serie de escenas cortas muestran a los guerrilleros atracando un banco, realizando un sabotaje, distribuyendo propaganda y matando a un alcalde favorable a la dictadura fascista. Así pues, estas acciones que hostigan al régimen de Franco subrayan que los maquis tenían objetivos políticos.³⁶²

Otro aspecto de la caracterización favorable de la lucha guerrillera es la envergadura de la misma pues sugiere la organización de la resistencia y la extensión de

³⁶¹ *Si te dicen que caí* y *Luna de lobos* también ofrecen ejemplos de los resistentes realizando golpes económicos contra personas que parecen ser adictos al régimen. En la adaptación fílmica de la novela de Marsé, Palau, uno de los guerrilleros urbanos, roba a la querida de un estraperlista importante. La versión cinematográfica de *Luna de lobos*, por su parte, conserva el secuestro de un rico dueño de las minas que se comentó en el capítulo anterior.

³⁶² En ciertas películas, la carencia de estas acciones se debe en parte a la incapacidad de los resistentes para realizarlas por su situación precaria. En *Réquiem*, por ejemplo, Paco está sólo y no puede hacer más que esconderse y defenderse. Los resistentes en *Catorce estaciones* tampoco realizan acciones que hostigan al régimen franquista pues toda la acción ocurre dentro del tren y los resistentes necesitan pasar desapercibidos. No obstante, uno de ellos, el profesor, comenta su deseo de que España vuelva a ser una república, lo cual deja claro su motivación política.

su apoyo.³⁶³ En *Si te dicen que caí*, un hombre vestido de marinero entra en un bar donde hay varios guerrilleros urbanos reunidos. Disimuladamente, se para al lado de su mesa y les dice que en Toulouse demandan saber dónde está Marcos. Además de mostrar la extensión de la lucha, la mención de esta ciudad francesa sugiere la organización de la resistencia pues buena parte de los dirigentes vivían en este centro urbano. Otra obra que también sugiere la envergadura de la resistencia es *Catorce estaciones* pues la película comienza en París y varias personas ayudan a un resistente que intenta pasar a Lisboa. El hecho de que el profesor se baje del tren en Burdeos sugiere que cruzará la frontera a pie con la ayuda de las redes de infiltración. Asimismo, se aprecia el apoyo que los líderes de la oposición a Franco esperaban de otros grupos importantes, ya que el profesor le dice a su esposa que si los monárquicos se muestran razonables y los Aliados les ayudan, pronto estarán en su casa en Segovia.³⁶⁴ Así pues, estos ejemplos que aluden a las organizaciones guerrilleras, los dirigentes en Francia, las redes de evasión, y las negociaciones con otros grupos caracterizan la resistencia como un esfuerzo organizado y de una envergadura suficiente como para amenazar la estabilidad del régimen.

Algunas películas muestran a los resistentes como gente valiente y preocupada por el sufrimiento de sus parientes y la memoria que se formará de ellos. En *La guerra de los locos*, “El Rubio” se entera de que las autoridades fascistas han capturado al loco y, como éste finge ser aquél, todos creen que el maquis ha cometido varias matanzas. Para que no se le recuerde como un asesino, “El Rubio” se entrega para clarificar que él es el

³⁶³ Anteriormente, se comentó la mención de la organización guerrillera Unión Nacional en *Huidos*. Ésta alusión retrata la envergadura de la lucha pues conecta la resistencia española con los acontecimientos internacionales. Cuando los maquis llevan seis años en el monte, se reúnen con un hombre que, tras señalarles que los nazis han empezado a retroceder y Franco se tambalea, les propone que se incorporen a la Unión Nacional.

³⁶⁴ Como señala Naharro Calderón en “Los trenes de la memoria”, ésta es una posible referencia a las fracasadas negociaciones en 1947 de Indalecio Prieto con los monárquicos.

jefe de la partida y el otro, un hombre que se ha escapado de un manicomio. Su valentía y preocupación por la memoria popular, sin embargo, le cuestan la vida.

Un cambio significativo en la adaptación cinematográfica de *Luna de lobos* hace que el único sobreviviente de la partida parezca más valiente y preocupado por el sufrimiento de su hermana. En la película, no sobrevive Ángel sino Ramiro, el jefe de la partida, y los hermanos son Ramiro y Juana en vez de Ángel y Juana. En la versión fílmica, el director pone en boca de Ramiro las palabras que Juana le dice a Ángel en la novela. Así pues, en vez de ésta pedirle a Ángel que se vaya, se muestra al jefe de la partida proponiendo abandonar la casa de su hermana para que ella y su esposo no sigan sufriendo represalias. Mientras que el Ángel de la novela parece una víctima³⁶⁵ incapaz de voluntad propia al dejarse guiar por la decisión de Juana, el Ramiro de la película muestra su preocupación por ésta y su valentía al decidir arriesgarse y huir al exilio. Al volver a tomar un papel activo en su vida, se disminuye la victimización de Ramiro y se hace posible que el espectador sienta más esperanza y menos empatía. Así pues, el cambio de la novela al guión parece indicar que Llamazares quiso hacer un final más esperanzador.

Ciertas visiones, sin embargo, no crean una imagen tan positiva de los resistentes y su lucha. En *Huidos*, por ejemplo, la eliminación de Antonio parece una venganza personal. Cuando Marcial entra a la iglesia para buscar al hombre que violó a su mujer, dice a los demás: “quedaros aquí. Ésa es cosa mía”. Además, la manera en que lo mata parece particularmente violenta y vengativa. Con una cuerda, se sube a Antonio por la

³⁶⁵ Al ser expulsado de casa por su hermana, su personaje parece ser una víctima que inspira la reacción más patética en el lector implícito. Cuando parece que su situación no puede ir a peor (ya ha perdido a todos sus compañeros y ha pasado de vivir como un animal a vivir como un muerto pues sobrevive escondido bajo tierra), sufre el rechazo de su hermana.

fachada del campanario. Después de elevarlo a cierta altura, Marcial lo acribilla con una ráfaga de balas.³⁶⁶ En la misma película se escenifica la eliminación de un desertor. Cuando Luis le dice a Marcial que no quiere seguir en la guerrilla, éste le indica que no se puede ir. El joven comenta que otros opinan lo mismo, pero no se atreven a decirlo. Le entrega su fusil y se marcha. Marcial, tras gritar su nombre, le dispara matándolo. Por la joven edad del resistente y la carencia de una explicación del peligro que un desertor significaba para el resto de la guerrilla, la acción de Marcial, que dispara a Luis por la espalda, parece más traicionera que la deserción del joven.

En *Beltenebros*, en cambio, la eliminación de Valdivia, el líder de la guerrilla madrileña, no crea una imagen desfavorable de la resistencia pues se le retrata como un ser despreciable por haber abusado de Rebeca Osorio (hija) y por haber entregado a muchos guerrilleros a la policía franquista. Su admisión de que la traición se debía a la rabia que sentía por personas como Darman que se fueron de España y otros que seguían dirigiendo el partido desde el exterior mientras él tuvo que seguir en Madrid probablemente no afecta mucho la caracterización de la resistencia.³⁶⁷ Similarmente, la eliminación por error de dos otros guerrilleros madrileños tampoco iguala la representación negativa vista en *Huidos* pues la culpa de sus ejecuciones termina cayendo sobre Valdivia por haber sugerido que ellos fueron informantes de la policía franquista.³⁶⁸

³⁶⁶ Ésta es una de las escenas de acción que distrae la atención del tema de la resistencia pues la violencia parece gratuita.

³⁶⁷ Esta admisión no existe en la novela.

³⁶⁸ El tratamiento de los maquis también es relativamente negativo en *El mundo de Juan Lobón*. Un amigo de Juan le dice que “los hombres de la sierra han hecho mucho mal”. Éste comenta que no ve el sentido de sus acciones como la quema de la dehesa. Según la gente en la taberna, los hombres se presentaron en la finca del marqués y rajaron al hijo del médico delante de la marquesa para que doña Concha supiera lo que le podría pasar a su hijo. Cuando las amenazas de los guardias civiles obligan a Juan a hacerse miembro de este cuerpo y subir a la sierra, el encuentro que tiene con los resistentes les permite exponer su versión de los hechos. Según ellos, llevaron al hijo del médico a la finca porque estaba herido y lo dejaron allí por si podían ayudar. La herida resultó del intento de fuga del chico pues uno de los hombres lo apuñaló para

El momento de la lucha retratado en las películas también influye en la imagen que se crea de la resistencia pues las obras que no retratan el apogeo de la lucha clandestina no pueden sugerir la envergadura de las organizaciones guerrilleras ni la amenaza que constituían para Franco debido a la posibilidad de una intervención aliada. Asimismo, las películas que terminan con la eliminación de los maquis o con el declive de la lucha en general, dejan al espectador con una imagen de fracaso. Éste es el caso de casi todas las obras de este período.³⁶⁹

Luna de lobos, por ejemplo, capta el inicio de la resistencia (cuando surgen partidas de huidos), sugiere débilmente el apogeo (al retratar el fracasado intento de unirse con otros grupos) y retrata la eliminación paulatina de los miembros de la partida. Si no se muestra una aniquilación absoluta de los resistentes, se deja claro que la partida está destrozada y la amenaza a la dictadura eliminada.³⁷⁰ *Réquiem*, *Os salteadores*, y *La guerra de los locos*, en cambio, no representan el apogeo del movimiento guerrillero. Sugieren su inicio, pero terminan con la aniquilación total de los huidos. A diferencia de las demás obras, *Beltenebros* sugiere la paulatina destrucción de la guerrilla madrileña desde adentro y termina con la eliminación del traidor.

Otro aspecto que caracteriza la resistencia y la ofensiva de parte del Estado franquista es la representación de la sexualidad de ambos lados. Varias películas retratan

pararlo. Aunque esta versión dibuja una imagen más favorable de la resistencia, se vuelve a retratarla negativamente pues la partida mata al hijo del marqués y elimina a dos maquis que se opusieron a esta acción debido a la disposición del aristócrata a pagar el rescate. Estas bajas, sin embargo, también reflejan desfavorablemente a la Guardia Civil puesto que el tiroteo que sostienen contra un enemigo inexistente busca acreditarles la muerte de los dos resistentes.

³⁶⁹ Las dos excepciones, *Catorce estaciones* y *Bajomonte*, sólo abarcan unos días y no hay cambios significativos en los grupos resistentes. Aunque en el cortometraje no se puede determinar en qué etapa se encuentra la lucha guerrillera, *Catorce estaciones* parece sugerir –mediante la indicación del año, 1947, y de la esperanza de conseguir la ayuda de los Aliados y otros grupos– que la resistencia está en su apogeo.

³⁷⁰ En *Huidos* la eliminación física tampoco es total, pero la supresión de la amenaza al régimen sí lo es pues el único superviviente es juzgado y condenado a diez años de cárcel. Aunque *Huidos* también muestra las tres fases de la lucha, el momento del apogeo retrata la resistencia como mucho más consistente que la mayoría de las otras películas.

a los adictos al régimen aprovechando el poder para abusar sexualmente de personas asociadas con la resistencia. Anteriormente, se expuso el ejemplo del alcalde fascista que viola a la esposa de uno de los guerrilleros en *Huidos*. En *Si te dicen que caí* un señorito paralítico, Conrado Galán, paga para que Java y Ramona –el hermano y la novia, respectivamente, de un maquis– realicen actos sexuales que él observa sin que ellos puedan verle. En *Beltenebros* la obsesión sexual de Valdivia, el jefe traidor que nunca pudo poseer a la esposa de Walter, el ex líder de la organización madrileña, le lleva a pagarse un palco privado en el club donde la hija de ésta trabaja, la obliga a vestirse como su madre y se aprovecha de ella.

En la misma película, Darman, intentando averiguar la identidad de la joven y apagar la chispa que también sentía por la esposa de Walter, llama el club y les pide que le manden la joven a su hotel. La relación sexual que tienen resulta desagradable para ella, pero luego, tras coger un tren para fugarse, él le besa la frente tiernamente. En *Huidos* Marcial abusa de la confianza de una familia que lo acoge tras la muerte de su mujer e hija. Cuando Juan, otro resistente, le dice que se vaya, Marcial le responde que Juan no es un juez y él no es un monje. Le explica que [la mujer vino a él, que se acostaría con cualquiera](#) y la llama “zorra”. Estas dos películas, sin embargo, parecen ser una excepción a la tendencia a representar a los resistentes como esposos o parejas fieles y respetuosos con las mujeres. Gildo, por ejemplo, uno de los huidos en *Luna de lobos*, no quiere exiliarse pues esto le obligaría a alejarse de su mujer e hijo. De manera similar, *Réquiem* evidencia la preocupación de Paco por su familia pues mientras está huido visita a Mosén Millán queriendo saber si su mujer ha parido. Otras películas que retratan a los

resistentes como hombres de familia incluyen *La guerra de los locos* y *Catorce estaciones*.

Las mujeres o novias de los resistentes, en cambio, reciben poco o ningún protagonismo en las películas de esta etapa. Aparte de los ejemplos ya señalados que muestran a las mujeres como víctimas de abusos sexuales mediante la fuerza o por necesidad económica, algunas películas representan a las parejas de los resistentes como infieles. No obstante, las relaciones amorosas parecen naturales en el sentido de que no se sexualizan ni parecen destinadas a causar una impresión negativa de los personajes. En *Catorce estaciones*, Luisa besa al hombre encargado de matar a su esposo, pero su enamoramiento le salva la vida y la de su marido. En *Luna de lobos*, en cambio, María, una amiga íntima de Ramiro, tiene una relación con un guardia civil que no parece del todo consensuada. Tras ahogar su estrés sobre la fecha límite que su jefe le ha impuesto para acabar con Ramiro, el civil le ordena que cierre el bar y suben al cuarto de María.³⁷¹

Un último aspecto que caracteriza la resistencia y la ofensiva gubernamental es la terminología que cada lado usa para describir a los resistentes. En *Réquiem*, las nuevas autoridades anuncian que Paco es un “fugitivo” y cualquier persona que sepa de su paradero y no lo diga tendrá el mismo castigo que él. El término que describe al concejal y la mención de un castigo retratan a Paco como un delincuente que merece ser castigado. En *Huidos* se vuelve a apreciar que los adictos al régimen prefieren usar los términos que describen a los resistentes como criminales. Cuando la esposa de Marcial intenta defender a su marido diciendo que “mi marido era un hombre bueno... La guerra . . .”, el jefe de la Guardia Civil le interrumpe: “No sé lo que era su marido. Sólo sé lo que es

³⁷¹ Como ya se mencionó, la relación con el guardia civil salva la vida a Ramiro en la versión cinematográfica ya que en la novela Ramiro y su pareja mueren en un invernadero incendiado por los guardias civiles.

ahora: un delincuente, un atracador, un bandolero, un peligro social que hay que erradicar”. En la misma película, el juicio de Juan muestra vocablos parecidos, pero también permite que el guerrillero explique y justifique lo que ha hecho. Éste apunta que “no soy un bandido como se dijo en esta sala. Y tampoco un pobre incauto como les ha dicho mi abogado defensor. He estado huido y perseguido en el monte durante más de ocho años”. De esta forma, sus comentarios desmienten las imágenes extremas de criminales comunes o gente engañada que el gobierno franquista fomentaba de los maquis y ponen el énfasis en la persecución de las fuerzas represoras que no le dieron otra opción para sobrevivir.

Durante este mismo período también se produjeron once documentales.³⁷² Aunque algunos tienen una envergadura internacional, otros se centran en una región de la península o hasta en un caso particular. No obstante, casi todos se centran en la resistencia antifascista y ceden cierto protagonismo a personas afines al régimen de Franco. Un documental que se desvía de estas dos tendencias es el de la historiadora Fernanda Romeu, *Rescatadas del olvido: mujeres bajo el franquismo* (1991), donde se incluye entrevistas con mujeres republicanas que comparten sus vivencias de la guerra y posguerra. Asimismo, el filme que Ignacio Sánchez realiza, *Objetivo: matar a Franco* (1993), tiene un tema más amplio e incluye explicaciones de protagonistas de complots para eliminar al general, comentarios de miembros del Estado franquista y de las fuerzas

³⁷² No pude visionar *Tres octubres* (1986) de José Luis Rodríguez Puertolas, *Xan de Xenaro: memoria de 32 años* (1987) de Agustín Fernández Paz, y *El maquis en el alto Aragón* (1994) de Eugenio Monesma. Aunque no pude consultar el filme de Monesma, el estilo y contenido de sus documentales recibirán suficiente comentario en la siguiente etapa que incluye *Las ilusiones perdidas* (2005), una serie compuesta de doce capítulos, y otros documentales suyos. Asimismo, es posible que haya visto por lo menos partes del documental sobre el alto Aragón puesto que Monesma aprovechó segmentos de sus otros documentales tempranos, como *La invasión del Valle de Arán* (1999) y *Del exilio a la resistencia* (1999), para *Las ilusiones perdidas* (2005).

que lo defendían, e intervenciones de historiadores y periodistas.³⁷³ No obstante, a veces estas contribuciones son muy cortas y en varios casos se muestra a la persona hablando, pero el audio es la voz en off de la narradora. En contraste con el estilo de la mayoría de los documentales de esta etapa y otras, Lluçia Oliva, a quien se le atribuyen la investigación y el guión, se presenta delante de la cámara algunas veces y su voz parece ser la que narra casi todo el documental.

El documental del director Jaume Serra i Fontelles, *El maquis a Catalunya 1939-1963* (1989),³⁷⁴ que se centra en la lucha clandestina en zonas rurales y urbanas de esta comunidad, usa muchas imágenes (grabaciones o fotos) de la época de Franco, cosa que es común a los otros documentales pero en menor grado. Este filme, sin embargo, no tiene ninguna entrevista, lo cual determina que no se presenta más que la perspectiva del director en la obra. En su lugar, se usan imágenes actuales de lugares (como las casas donde ocurrieron enfrentamientos y las montañas donde los maquis operaban) comentadas por una voz en off o actuaciones que plasman escenas de la vida de diferentes guerrilleros. El papel del narrador es bastante contundente pues cuando no se escuchan a los actores durante las dramatizaciones, éste explica sus acciones.

El documental de Olga Martínez Antón, *Militantes de la libertad* (1990), se centra en la actividad guerrillera que ocurrió cerca de Santa Cruz de Moya (Cuenca). El limitado enfoque permite incluir detalles como listas de detenidos y muertos. Durante las

³⁷³ *Objetivo: matar a Franco* no es precisamente sobre la resistencia antifranquista en el sentido que se le ha dado a esta frase hasta ahora (el fenómeno de huidos, guerrilleros y colaboradores producido por la guerra civil y la represión franquista). No obstante, explora los diferentes complots que grupos tan diversos como los anarquistas y los falangistas y entidades extranjeras como el gobierno estadounidense y los nazis organizaron para matar a Franco desde mediados de la República hasta casi el final de su vida.

³⁷⁴ Aunque la página web dedicado a “Juanín” y la de Marxa Homenatge als Maquis considera que el título es un poco diferente (*Els maquis a Catalunya*) y que se emitió en TV2 Catalunya en 1987, la primera señala que es un documental de 7 capítulos, pero la segunda los limita a 5. En la página www.brightcove.com, sin embargo, la obra no está dividida en secciones y el título y el año ofrecidos en el filme corresponden con la información dada arriba.

entrevistas de los vecinos de este pueblo y de dos maquis que lucharon en esa zona se escucha la voz de la entrevistadora. Aunque éstas ocupan una parte del documental, otra porción considerable se constituye de fotos y documentos comentados en off por la narradora. Durante estos comentarios y las entrevistas se escucha ruido de fondo. El uso de mapas de papel en este documental y otros también sugiere la limitación de recursos para producir la obra pues esta manera de explicar la zona geográfica en cuestión es menos técnica que los gráficos informatizados que se observan en *El maquis a Catalunya 1939-1963*, *Los últimos guerrilleros: historia de la AGLA* (2003), y *Los últimos milicianos: guerrilleros en los montes de Toledo* (2006).

En 1993, Alfonso Arteseros realiza dos documentales, *El maquis: el movimiento guerrillero en Andalucía* y *El maquis: el movimiento guerrillero en Galicia*.³⁷⁵ Las obras contienen escasas intervenciones del narrador cuya voz en off comenta imágenes de la época franquista. Estas partes son iguales en los dos documentales. Al principio del segundo documental, cuyo idioma principal es el gallego, el director filma un mapa de papel mientras un investigador explica por dónde había “fuxidos”. Otras imágenes incluyen recortes de prensa y escenas de la película *Huidos*. Aunque algunas personas hablan en sus casas, otros están en lugares pertinentes a las historias particulares que explican. En ambos documentales se entrevista tanto a miembros de la Guardia Civil (y sus mujeres) como guerrilleros y enlaces. Algunas divergencias del estilo realista incluyen el uso de la cámara lenta y, luego, la imagen fija cuando un guardia civil y un guerrillero se dan la mano en el filme sobre Galicia y León. Otro ejemplo son los textos superpuestos a las imágenes filmadas en el documental sobre Andalucía.

³⁷⁵ El título que aparece al principio del segundo documental es otro: *O maquis en Galicia*. Aunque ambos títulos sugieren que la obra sólo trata de Galicia, también se incluye León.

En 1996 Dominique Gautier realiza *Guerrillero*, un filme que traza los pasos de la lucha antifascista española desde el comienzo de la guerra civil hasta la vuelta a España de los guerrilleros que habían participado en la Resistencia francesa. Aunque se centra principalmente en la contribución de los españoles a la liberación de Francia, ciertos comentarios de los maquis entrevistados y de la voz en off del narrador conectan la lucha en el país vecino con el esfuerzo por derrocar a Franco. Igual que los documentales de Arteseros, la obra de Gautier aprovecha imágenes grabadas y fotografiadas y muchos de los entrevistados hablan en un lugar pertinente a la historia, pero a diferencia de muchos documentales, el entrevistador permite que su voz se escuche algunas veces junto con las de los interpelados.

Otro documental de 1996 es el de C. M. Hardt, *Death in El Valle (Muerte en El Valle)*, cuyo estilo es parecido a *Objetivo: matar a Franco* pues la directora aparece delante de la cámara y en otros momentos narra en off. No obstante, su presencia ante la cámara es mucho mayor ya que para investigar sobre la muerte de su abuelo español, Hardt viaja a España para entrevistar a parientes, vecinos del pueblo de El Valle y el único guardia civil vivo que estuvo presente cuando fue fusilado por haber cobijado a guerrilleros. En contraste con casi todos los documentales de este período y los demás, se observa a Hardt durante muchas de las entrevistas y en todas se escucha su voz.³⁷⁶

Un aspecto de estas obras que precisa consideración es el hecho de que los documentales producidos en esta etapa superan el número de películas de ficción. Este interés en recuperar la memoria histórica, que aumentará en el período siguiente, se comenta explícitamente en varios documentales. Ambos filmes de Arteseros incluyen un

³⁷⁶ En el documental que se incluye en el libro de Felipe Matarranz los entrevistadores también aparecen ante la cámara durante las entrevistas.

texto al final que indica la esperanza del director de que “este documental audiovisual sirva para que nuestros jóvenes y las generaciones que están por venir, tengan conocimiento y por lo tanto, que no puedan olvidar que estos hechos sucedieron realmente en España”. Similarmente, C. M. Hardt indica su deseo de restituir la historia pues su familia nunca habla de la muerte de su abuelo Francisco y no hay reconocimiento público de que los guardias civiles le aplicaron la ley de fugas.³⁷⁷ A pesar del paralelismo entre sus deseos, sus documentales sugieren dos interpretaciones muy diferentes de la historia y cómo los españoles ven este pasado. Mientras los de Arteseros apuntan a la superación de enemistades entre los dos bandos al reunir a diferentes guerrilleros y guardias civiles que dialogan cordialmente, Hardt capta las tensiones que sus preguntas suscitan en sus parientes que prefieren olvidar la muerte violenta del abuelo de la directora y en el guardia civil que participó en su eliminación.

Estas divergencias resaltan que los documentales también son una narración, una versión de los hechos donde el director elige las imágenes para influir sobre sus espectadores. Aunque los documentales suelen ser realistas, este estilo puede engañar al espectador virtual pues sugiere la falta de manipulación del material, sin que se pueda olvidar que estas obras también atienden a criterios de estilo y de selección de información. Al reunir a un guerrillero y un guardia civil en cada uno de sus documentales, Arteseros parece sugerir que como estas personas son representativas de los dos lados enfrentados durante la guerra y posguerra, se han superado los problemas asociados con este conflicto. En el documental sobre Galicia y León, el guardia civil y el maquis charlan amistosamente y cada uno habla de uno de sus compañeros que fue asesinado por la organización del otro, lo cual también parece sugerir que todos fueron

³⁷⁷ La partida de defunción consta que Francisco murió de una hemorragia pulmonar.

perdedores en el conflicto. Al elegir terminar su documental con esta reunión y grabar con cámara lenta y luego, plano fijo el momento en que los hombres se dan la mano, se enfatiza la unión entre los dos, y por tanto, los grupos que cada uno representa. Así pues, este perdón y cohesión universales vienen a representar la idealización de la memoria.³⁷⁸ Aunque según Igartua y Paez, los períodos posteriores tienden a mostrar una memoria idealizada, los documentales de la cuarta y quinta etapa no suelen manifestar dicha idealización. No obstante, las obras de ficción del último período, como se verá más abajo, sí dan cuenta de un distanciamiento de los acontecimientos violentos.

Los documentales de Arteseros sugieren que todos perdieron en esta contienda pues se dibuja el sufrimiento de los guerrilleros, las fuerzas franquistas y el pueblo que se encontraba en medio. Varios vecinos de diversos pueblos comentan la muerte de niños u otros parientes suyos que fallecieron en tiroteos entre los dos grupos enfrentados. Las intervenciones de los guardias civiles y sus esposas resaltan las malas condiciones en que vivía la Benemérita al llevar a cabo su trabajo y el sufrimiento de las mujeres debido al miedo que pasaban preocupándose de sus esposos. Un guardia civil comenta que pasaron ocho días durmiendo y comiendo mal en un destacamento y aun así, pasaba dificultades económicas. La mujer de otro explica que vivían en un corral y que la gente del pueblo no le quería vender comida porque era la esposa del teniente. Aunque un texto superpuesto a las entrevistas explica que las mujeres tuvieron que defenderse de las agresiones de vencedores y vencidos, no se indica qué necesidad tuvo la mujer del

³⁷⁸ El final de este filme contrasta con la conclusión de otros documentales como *Francisco Ponzán: el resistente olvidado* que termina comentando el olvido, abandono y desprecio en que cayeron Ponzán y los resistentes de su red de evasión. Asimismo, *Dos días con la guerrilla antifranquista* resalta la falta de reconocimiento de los maquis y las calumnias que todavía existen en sus fichas.

teniente de protegerse de los guerrilleros. La historia de una huida, en cambio, sí ejemplifica la necesidad de evitar las represalias fascistas.³⁷⁹

Aunque la representación del sufrimiento de las fuerzas represoras podría evocar empatía en el espectador virtual y, por lo tanto, una impresión más favorable hacia ellas, otros aspectos de la representación de la ofensiva gubernamental dibujan las tácticas violentas de la dictadura y así crean una imagen negativa de las personas que participaron en estas actividades. Varios documentales retratan la represión del bando vencido y la tendencia de negar o querer olvidar estos acontecimientos violentos, lo cual evidencia las memorias traumáticas que provocaron y la política del régimen de ocultar y callar lo que realmente pasó. En el documental de Arteseros sobre Galicia y León, Santiago Álvarez, autor de *Memoria da guerrilla*, explica que la gente huía al monte para evitar las represalias que se produjeron tras la sublevación militar y un capitán de la Guardia Civil comenta que “tuvimos que presenciar hechos que mejor olvidarlos”. En *Death in El Valle* se explica la eliminación clandestina de personas que colaboraron con la guerrilla. Aunque la Guardia Civil aplicó la ley de fugas³⁸⁰ al abuelo de la directora y dos más en un monte cercano a El Valle, su partida de defunción indica que murió de una hemorragia pulmonar, lo cual sugiere causas naturales y obvia las diez balas que impactaron su cuerpo. A pesar de que la bisabuela tuvo que reconocer el cuerpo de su yerno, responde con evasivas a las preguntas de Hardt sobre cómo murió. Cuando la directora insiste, su bisabuela la pide que le deje, mira hacia abajo y se tapa la cara con la mano.³⁸¹ Similarmente, la abuela de Hardt le dice que no se podía hablar de estas cosas y uno

³⁷⁹ La represión de los resistentes se comentará en mayor detalle más abajo.

³⁸⁰ *El maquis a Catalunya 1939-1963* también comenta el uso de la tortura y la aplicación de la ley de fugas.

³⁸¹ Clara ejemplificación de estrés postraumático.

acaba olvidándolas. Aunque su abuela le explica que un amigo de su esposo, otro de los ejecutados, estaba en tan malas condiciones por las torturas que no podía haber huido, el guardia civil que Hardt entrevista insiste en la versión recogida en el registro en un tribunal militar: que el abuelo de la directora lo empujó y los tres hombres emprendieron la fuga y no pararon cuando se les dio el alto.

Al mismo tiempo que la exploración de la represión del bando vencido crea una imagen negativa de las fuerzas del régimen, aduce una caracterización más positiva de la resistencia y sus protagonistas frente a la versión oficial. Al contestar las preguntas de cómo y por qué surgió la resistencia, se explica la necesidad de los resistentes para defenderse de las represalias. En *El maquis a Catalunya 1939-1963* se indica que las guerrillas urbanas y rurales de esta comunidad se forman en 1939 debido a la represión de la dictadura. Anteriormente, se mencionó el comentario de Santiago Álvarez en *El maquis: el movimiento guerrillero en Galicia* que señaló que la gente huía de las represalias iniciadas después del levantamiento militar. Álvarez también explica que estos huidos luego se agruparon y formaron guerrillas. Al señalar la represión como una de las causas principales de la resistencia, se desmiente la idea fomentada en los relatos profascistas de que estas personas eran delincuentes apolíticos que se dedicaban a robar y matar por lucro personal.

Otro aspecto del tratamiento de la lucha clandestina que refuta esta imagen es la indicación de los motivos ideológicos de los luchadores. En el documental sobre Andalucía, Bartolomé Torralbo “El Ratón”, un guerrillero de la Serranía de Córdoba, apunta que las personas que se incorporaban a las partidas estaban allí por sus ideales. Asimismo, un maquis en el documental sobre Galicia y León comenta que los

guerrilleros luchaban por la libertad y la democracia. Similarmente, en *Objetivo: matar a Franco* se comenta que el piloto del avión que intentó bombardear su barco en San Sebastián, Primitivo Pérez Gómez, dijo antes de morir que participó en esta acción para defender la libertad de su país contra el dictador. Este atentado también aduce ejemplos de la conexión entre la guerra civil, la participación de los españoles en el maquis francés y su posterior lucha contra el régimen franquista en línea continuista con su vinculación con la legitimidad francesa o republicana. Además de ser el copiloto del atentado en San Sebastián, Antonio Ortiz fue guerrillero durante la guerra civil y condecorado por el gobierno francés por su participación en la resistencia contra los nazis.³⁸²

En *El maquis a Catalunya 1939-1963*, varios comentarios subrayan que las acciones de los guerrilleros servían para hostigar a la dictadura y obtener fondos que abastecían la resistencia. Al comentar las dramatizaciones de la vida de Facerías y Massana, el narrador explica que los atracos de bancos, joyerías y meublés (casa de citas de lujo) servían para recaudar dinero usado, pagar gastos de la resistencia como la prensa clandestina (se muestra una copia de *Ruta* y las máquinas usadas), ayudar a los compañeros presos o a las familias necesitadas. Otras explicaciones que contrarrestan la imagen de los maquis como criminales comunes fomentada en las obras afines a la dictadura incluyen la especificación de que se atracaban a empresas afines al régimen.

Otras facetas favorables de la descripción de la lucha guerrillera incluyen la fuerza de la resistencia, su organización y envergadura. En el documental sobre

³⁸² *El maquis a Catalunya 1939-1963* y *Guerrillero* también conectan la formación de la resistencia con la derrota del ejército republicano, el exilio, y la participación de los españoles en el maquis francés. En el documental de Gautier, un guerrillero español indica que la liberación de Francia era un primer paso para luego liberar España. Asimismo, varios maquis comentan su deseo de volver a España y derrocar a Franco y explican que volvían con mucho entusiasmo tras la victoria en el país vecino pensando que la ayuda prestada les sería devuelta, pero nadie les ayudó.

Andalucía, el historiador Francisco Moreno sitúa el total de guerrilleros en toda España entre 5.500 y 6.000 y apunta que otras 60.000 personas tuvieron algún papel de apoyo en la resistencia. Aunque la mayoría de estos documentales no comentan el apogeo de la resistencia, *El maquis a Catalunya 1939-1963* hace mención de ello al comentar cronológicamente el desarrollo de la lucha.³⁸³ En los documentales de Arterseros y Hardt se mencionan las organizaciones y agrupaciones como la Federación de Guerrilleros de León-Galicia. En *Objetivo: matar a Franco* se apunta a la envergadura de la resistencia detallando las relaciones entre organizaciones francesas y españolas que colaboraron en el atentado aéreo. El documental de Arteseros sobre Andalucía también capta el aspecto internacional de la lucha clandestina pues un historiador explica que los guerrilleros de Granada y Málaga procedían del norte de África y un coronel de la Guardia Civil que los cabecillas eran gente preparada de Francia. Asimismo, éste indica que “la organización [de las guerrillas] era perfecta. Tenían hasta estado mayor”.

Estos aspectos de la resistencia la dibujan favorablemente, pero otros comentarios de los entrevistados plantean ciertos problemas de la lucha antifranquista que aportan una visión menos positiva. Éstos incluyen el del General Eduardo Blanco en *Objetivo: matar a Franco* que señala la infiltración de los grupos resistentes por el régimen, lo cual sugiere que estos grupos eran inefectivos. Esta imagen también es resaltada en las palabras de Enrique Bretaños, ex comisario de policía, que opina que los anarquistas eran fáciles de controlar porque eran “descuidados y francos”. Otros comentarios sugieren que los líderes izquierdistas engañaban a sus seguidores y que la resistencia era un ambiente en el que la traición dominaba. El mismo coronel anterior de la Guardia Civil también

³⁸³ La carencia de esta información en este período quizás se debe al hecho de que la mayoría de las obras se ocupan de regiones o casos específicos y no ofrecen una visión global de la resistencia. Cuando se comenta el apogeo de la lucha guerrillera, se aprecia que la victoria del régimen no siempre era tan certera.

opina que entre los demás resistentes, el noventa por ciento estuvo en las guerrillas por miedo y “era gente engañada” y que nadie se fiaba de nadie. Aunque estos ejemplos vienen de personas afines a la dictadura, *Militantes de la libertad* ofrece un caso de un colaborador de los guerrilleros que comparte una opinión parecida pues considera que éstos volvieron a España engañados porque sus mandos les dieron una ilusión.

Mientras que las películas afines al Estado fascista ponen el énfasis en la victoria y en la superioridad de sus fuerzas (que en muchos casos son representadas con desventaja numérica), muchos documentales, incluyendo algunos de este período, atribuyen el desenlace de la resistencia a la fuerte represión del gobierno franquista y la desigualdad de fuerzas. En el de Arteseros sobre Andalucía, por ejemplo, un historiador y varios guerrilleros comentan el combate que se produjo durante una reunión de más de ciento cincuenta guerrilleros. Se indica que unos mil quinientas fuerzas del régimen, incluyendo regulares y guardias civiles, intervinieron en el enfrentamiento. Al retratar lo masivo que era la ofensiva gubernamental, se desmiente la idea de que individuos o pequeños grupos desarticulaban las partidas como así se sugiere en *La paz empieza nunca* y otras obras favorables a la dictadura de Franco.

Respecto de la sexualidad negativa de los resistentes y el papel de la mujer en la lucha clandestina, en el documental sobre Andalucía, el general de la Guardia Civil Manuel Prieto cuenta cómo un “bandolero” que se presenta y colabora con la Guardia Civil pide “echarse un polvo a su mujer”. Al contar cómo trajeron a la mujer a una reunión con su marido, usa otros términos despectivos para referirse al acto carnal entre ellos como “cepillársela” y “tirársela”.

Aunque las personas más favorables a las guerrillas no tratan la sexualidad de los resistentes explícitamente, se aprecian varios ejemplos que dibujan a los resistentes como gente de familia y señalan el importante papel que las mujeres ejercían en la lucha. Los abuelos de la directora de *Death in El Valle*, por ejemplo, estaban casados y tenían cuatro hijos. Asimismo, en el documental sobre Galicia y León la hija de “Foucellas” habla del sufrimiento de su familia debido al acoso de la Guardia Civil. En *Rescatadas del olvido: mujeres bajo el franquismo*, las mujeres entrevistadas resaltan el peligro al que estaban expuestas por su colaboración con la resistencia. Una interpelada destaca que luchaban codo a codo con los hombres y corrieron la misma suerte que ellos. De esta manera, la lucha clandestina se representa como un esfuerzo que pedía sacrificios de otras personas sin armas.³⁸⁴

Otros aspectos que requieren un breve comentario incluyen la distribución de las obras y el vocabulario que emplean. Generalmente, se observa una división entre el uso de términos como guerrillero y bandolero según la perspectiva del hablante. Los guardias civiles y personas favorables al régimen, incluyendo a sus esposas, usan casi exclusivamente el término “bandolero” salvo unas pocas referencias a los “huidos” o “los que estaban huidos”. Los maquis, historiadores y otras personas que tienen una imagen más favorable de la lucha clandestina suelen emplear vocablos que resaltan las tácticas de guerra irregular usadas por los resistentes. En el documental sobre Andalucía, por ejemplo, el historiador Francisco Moreno usa los términos “guerrilleros”, “guerrillas” y “golpe económico”.³⁸⁵

³⁸⁴ Muchas de estas mujeres preparaban comida para los maquis. También les facilitaban información sobre la presencia de las fuerzas represoras mediante el uso de señas.

³⁸⁵ Aunque en el documental sobre Cataluña se usan palabras como “atraco” en vez de “golpe económico”, la motivación política de los guerrilleros queda clara.

Con respecto a la distribución de las obras, algunas tendrían un público más limitado por el idioma del documental. El filme sobre Cataluña es en catalán y el documental sobre Galicia y León usa el gallego, lo cual sugiere que el éxito comercial de estas obras no es una preocupación primordial de los equipos que las produjeron pues el idioma limita su difusión. Asimismo, el hecho de que *El maquis a Catalunya 1939-1963* esté disponible gratis a través del internet³⁸⁶ parece indicar que sus artistas no esperan que la distribución del filme resulte en un beneficio económico. Esto parece repetir la tendencia que se observó en muchos de los libros publicados por los protagonistas de los hechos.³⁸⁷

Quinta etapa: visiones más recientes

La producción cinematográfica de la quinta etapa (1997-2006), supera considerablemente aquélla del período anterior. Un cambio social que ayuda a entender este aumento es el hecho de que ciertos miembros de la izquierda empiezan a romper el pacto de silencio para replicar a la apropiación ideológica del pasado por parte del PP cuando ocupa la presidencia en 1996.³⁸⁸ Asimismo, la desaparición de los últimos guerrilleros resulta ser un ataque contra la memoria. Del intento de fortalecerla nacen nuevos *lieux de mémoire*.

El cine de esta etapa se puede dividir en dos grupos según su forma de acercarse a la resistencia. En el primer grupo, se observan muchas nuevas tendencias que incluyen la fantasía, parodia y metaficción. La llegada de *El portero* del director Gonzalo Suárez en

³⁸⁶ Se puede visionar el documental en la página web www.brightcove.com.

³⁸⁷ *Francisco Ponzán: el resistent oblidat*, un documental en catalán del quinto período, también se pueden ver en www.brightcove.com.

³⁸⁸ Ver “Cuando España iba mal” y “Los trenes de la memoria” de Naharro Calderón y *Contra el olvido* de Espinosa.

2000 marca el paso a un período en que los cineastas rompen con la tendencia de abordar el tema de la resistencia desde una mirada seria y dramática y empiezan a confundir los límites entre la ficción y la realidad histórica. No obstante, esta obra, que retrata cómo un ex portero del Real Madrid se gana la vida después de la guerra, se distingue de la parodia que se produjo en la época franquista, *Suspense en Comunismo*, pues en el filme de Suárez, ningún bando se libra de la burla. El humor negro con que se tratan los aspectos más dolorosos de la guerra y posguerra muestra la distancia psicológica del director y su público de los acontecimientos violentos. En la adaptación fílmica de *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba, la presentación de las investigaciones de la protagonista³⁸⁹ sobre el fusilamiento fracasado de Rafael Sánchez Mazas muestra una tendencia a borrar la línea convencional entre la ficción y la realidad histórica. En la película más reciente que toca la guerrilla, *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro, la crueldad del mundo real en el que el padrastro de Orfelía, un falangista, lucha contra los maquis parece abrumar a la joven que encuentra escapatoria en un mundo fantástico. Las versiones cinematográficas de *El embrujo de Shanghai* (2002) de Fernando Trueba³⁹⁰ sobre las aventuras inventadas de un maquis y *El año del diluvio* (2004) de Jaime Chávarri, que retrata a una monja que se enamora de un rico terrateniente, en cambio, mantienen el tono dramático tradicionalmente visto en las obras sobre la resistencia.³⁹¹ *You're the one (Una historia de entonces)* (2000) de José Luis Garcí sobre una mujer que intenta superar la depresión por la muerte de su marido,

³⁸⁹ Trueba reemplaza al protagonista Javier Cercas por Lola Cercas para dar “más conflicto y tensión a la trama” (Jambrina 30) y, según me refiere Naharro Calderón, para dar un papel protagonista a su mujer, Ariadna Gil. Para más sobre los cambios a los personajes, tiempo y estructura del relato, véase “De la novela al cine” de Luis García Jambrina.

³⁹⁰ Aunque Víctor Erice escribe su propia adaptación de la novela de Marsé, *La primesa de Shanghai*, no se llegó a producir como película. Para más sobre esta obra, véase “La génesis de una adaptación” de Samuel Amell sobre la génesis de la adaptación fílmica de *El embrujo de Shanghai*.

³⁹¹ Estas películas son adaptaciones de las novelas de Juan Marsé y Eduardo Mendoza, respectivamente.

respeto el mismo tono. No obstante, el tema de los maquis sólo se aborda durante una conversación de la protagonista con su sirvienta.³⁹²

A pesar de las diferencias de género, estas películas tienen un aspecto en común, relacionado con el declive de la seriedad, el dramatismo y la ruptura de la línea convencional entre la realidad histórica y la ficción. Las seis muestran que el interés en la lucha clandestina ha disminuido. Aunque los maquis ocupan un papel significativo en *El embrujo de Shanghai*, la resistencia en sí es de interés secundario pues sólo figura en el pasado de los personajes proveyendo parte de la intriga de la trama. Las otras cinco obras otorgan un papel secundario a los resistentes y su lucha. En el caso de la adaptación filmica que Antón Reixá dirige de *El lápiz del carpintero* (2003), la mención de la resistencia desaparece completamente, y por lo tanto, el filme no recibirá mayor comentario en este estudio. El declive en el interés en la resistencia, la falta de consideración de las causas de su formación y el aumento en la distancia psicológica contribuyen a señalar que esta parte de las obras del presente período muestran una memoria idealizada pues obvian los actos violentos que dieron lugar a la resistencia y acabaron con ella o suavizan la imagen que éstos producen al limitar su uso o al representarlos mezclados con el humor.

En contraste con estos filmes, habría que ubicar la producción de muchos documentales y las películas de Montxo Armendáriz, *Silencio roto* (2001), y Antoni Ribas, *Terra de canons* (1999), y el cortometraje, *Aida* (2003) de Pablo de María Díaz y Pablo A. Quiroga Prendes, los cuales prestan más atención a la resistencia, mantienen el

³⁹² Como sus comentarios sólo esclarecen que el marido de ésta está en el monte, no es posible analizar la representación de estos grupos. Un cortometraje que no pude visionar, *Los macuteiros* (2003) de Oscar Pérez, parece tocar el tema de la resistencia sólo tangencialmente pues la trama se centra en el interrogatorio de unos contrabandistas.

dramatismo tradicional y no representan hechos ficticios como si fueran verdades históricas.³⁹³ Lucía, la protagonista de *Silencio roto*, vuelve a su pueblo después de muchos años y se enamora de Manuel. Tras ser denunciado a la Guardia Civil, Manuel se une a la partida de su padre y Lucía empieza a colaborar con la resistencia. La protagonista de *Terra de canons*, Conchita, también se enamora de hombres que se oponen a la sublevación militar y la dictadura franquista. Sus padres, en cambio, colaboran con alguna organización clandestina durante la guerra (quizás la Quinta Columna) y, en la posguerra, viven favorecidos por el estraperlo. En contraste con estas obras que sitúan la narración en el momento de la acción, *Aida* capta una historia de los maquis que un hombre mayor cuenta a un periodista. Casi todo el corto es un flashback que presenta la vida de Aida, una joven ejecutada por la Guardia Civil tras su captura e interrogatorio. Cuando el anciano comenta que su memoria no es como antes y que no es agradable acordarse de aquello, el periodista le insta a contar la historia diciéndole que los jóvenes necesitan saber la verdad para no repetir la misma historia. Su comentario se parece a los de los documentales del cuarto período y, por tanto, muestra que estos directores tienen el mismo interés en acercarse de manera seria a la historia de la resistencia.

En *Silencio roto*, la caracterización de las fuerzas franquistas, los guerrilleros y las personas de un pueblo que luchan en su contra o colaboran con ellos está lejos de cualquier maniqueísmo. Para explayar los matices de estos personajes y representar los odios que la guerra y la resistencia han cultivado, se permite que cada lado defienda sus

³⁹³ Dos otros cortometrajes que no pude visionar, *1939, un berro no silencio* (2004) de Alicia Conchas Rebullido y *Tierra de guerrilleros* (2004) de Amanda Castro, también parecen centrarse en la resistencia antifascista española.

acciones, lo cual deja que el espectador forme su propio juicio.³⁹⁴ Asimismo, varios casos retratan la compleja situación de estos personajes y el odio que les destruye de manera que resulta difícil o imposible juzgar a una persona sin tener presente las causas de su comportamiento. Antes de la guerra, Hilario y Teresa, la tía de Lucía, eran una pareja, pero al terminar ésta, ella se casa con Cosme, el hermano triunfador. No obstante, cuando las autoridades buscan a Hilario por su colaboración con la guerrilla, Teresa lo esconde. La falta de cariño entre el matrimonio se subraya cuando una delación provoca la detención de los dos y Cosme le dice al guardia civil que haga lo que tiene que hacer con ella y sin miramientos. La ayuda que Teresa le presta a Hilario le parecería una traición que sugiere la posibilidad de que nunca dejó de querer a su ex novio y probablemente sólo se casó con él para evitar en lo posible las miserias de la posguerra.

No se sabe quién les delató, pero Lucía le dice a Lola, la hermana de Manuel, que siempre se quedará con la duda de que fue ella. Su amiga le responde que aunque le dijera que no lo hizo, ¿qué cambiaría? La traición resultaría grande, pero lo que Lola ha sufrido durante años la mantiene caracterizada como víctima a pesar de la posible delación. Los maquis mataron al hombre que quería, Sebas, cuando la Guardia Civil lo usaba como escudo humano para acercarse a su campamento. Su hermano Manuel tuvo que juntarse con su padre en el monte para que no lo detuvieran y su hermano pequeño ha tenido que cavar la tumba de aquél aunque éste, al final, parece haber muerto a manos de

³⁹⁴ Un buen ejemplo es el diálogo entre Sole, la mujer de un guardia civil, y Lucía. La esposa del cabo le dice que su marido sólo obedece órdenes y que ella también está harta de esperar angustiada que vuelva de patrullar o que se lo traigan muerto. Lucía le recuerda que “otros no pueden esperar ni esto” y sugiere que vuelvan a su pueblo. “¿Y de qué vamos a vivir?” Sole le demanda. “De lo que vive la gente decente. De su trabajo. No de perseguir y matar a otros” le responde Lucía. “Porque ellos se lo buscan” le replica Sole. “No se puede andar por allí como las alimañas. Hay que respetar las leyes”. “¿Las leyes de quién?” Lucía le pregunta. “¿De los fascistas, de los señores?”

sus compañeros por no acatar órdenes.³⁹⁵ Su madre, incapaz de aguantar más torturas a manos de la Guardia Civil, se suicida. A sus traumas personales, se suman las demás muertes y los gritos de angustia desde el calabozo del cuartel que ni Cosme es capaz de tolerar pues sube el volumen de la radio. Lola inicialmente apoyaba a los guerrilleros, pero ahora no quiere saber nada de ellos. A pesar de que su hermano Manuel sigue en la partida, dice que para ella, los del monte están muertos. Con cansancio y el ánimo vacío, le indica a Lucía que sólo quiere vivir.

En *Terra de canons*, en cambio, la visión de los personajes a favor de la resistencia y los que están en contra de ella no ilumina tanto los matices de las personas y sus acciones aunque tampoco sea particularmente tendenciosa. Los padres de Conchita, quienes se muestran afines a la sublevación y luego a la dictadura, resultan deshonestos y pretenciosos. Durante la guerra, su colaboración con un grupo clandestino les lleva a matar a sangre fría a dos personas y engañan a otro llevándole adónde un grupo de soldados lo mata. Luego, huyen con su hija a la zona nacional. El padre parece levemente cruel pues se ríe de los refugiados que huyen y dice que lo van a pasar mal en Francia. Tras un salto de seis años, se aprecia lo rica que la familia se ha hecho gracias al estraperlo. Dan fiestas extravagantes y contratan a una inglesa para cuidar de su hija pues está de moda. A pesar de sus pretensiones, se entrevé su falta de cultura frente a las demás familias afluyentes afines al régimen. En un festejo, la madre muestra a sus amigas su nueva sortija y explica que es de cinco “kilovatios”. La gente se ríe de su error, pero ella no parece entender el porqué de su reacción.

³⁹⁵ Aunque el maquis que estuvo con su padre cuando murió le dice a Manuel que se cayó por un barranco, éste sospecha que fue eliminado porque no cumplía las órdenes y se enfrentaba con los jefes.

Los hombres que participan en la resistencia, sin embargo, se dibujan en una luz más favorable, pero no son héroes ni tienen una bondad sin par. Luis, el primer novio de Conchita y el padre de Flora, es incapaz de dispararle a Franco cuando descubre que su hija se encuentra al lado del dictador.³⁹⁶ Incluso con el blanco más deseado delante de él, el maquis se niega a poner la vida de su hija en peligro. Esta imagen de los guerrilleros contrasta con la que se fomentó en *Lo que nunca muere* y *Murió hace 15 años*, donde se los representa como asesinos sin corazón tan cegados por la lucha que están dispuestos a matar o dejar asesinar a miembros de su familia.³⁹⁷

La caracterización de la lucha clandestina y la ofensiva del régimen también evita una visión tendenciosa. Se plasman las complejidades de la resistencia antifranquista mediante la muerte de Sebas y del padre de Lola en *Silencio roto*. En el segundo caso, se reconoce la realidad histórica de la ejecución de maquis por sus compañeros, pero no se acerca en absoluto a las representaciones vistas en las obras afines a la dictadura que intentan retratar a los guerrilleros como gente traicionera. Al sugerir que fue ejecutado por no obedecer órdenes, se alude a que este comportamiento ponía en peligro la vida de los demás guerrilleros y la causa que defendían. La ejecución también apunta a la seriedad de la lucha y la disciplina que se imponía en las guerrillas mientras que el dolor de Manuel plasma el efecto de estas eliminaciones en sus camaradas y parientes. Asimismo, la muerte de Sebas, que tampoco se escenifica, inspira al público a sentir el vacío que se ahonda en el alma de Lola a la vez que le sugiere la difícil decisión de tener

³⁹⁶ Los padres de Conchita pagan a alguien para colocar a su nieta muy cerca de Franco durante el Congreso Eucarístico en Barcelona.

³⁹⁷ De manera similar, el sacrificio personal y dedicación de Eduard de Sicart, el esposo de Conchita, a la lucha contrastan con la caracterización de los resistentes como criminales avaros y hedonistas que se observó en las obras afines al franquismo. Esta dedicación casi le cuesta su matrimonio pues su puesto en la cúpula le exige que salga y entre a todas horas ante la ignorancia y cansancio de Conchita. Incluso cuando ella lo deja, no le indica el compromiso ideológico que tiene.

que disparar contra un amigo y colaborador para defenderse de la Guardia Civil. Así pues, los maquis no son dibujados maniqueamente.

Algunos aspectos del tratamiento de la resistencia evocan una idea más favorable que aquélla divulgada en las obras afines al régimen. Éstos incluyen la potencia, envergadura y disciplina de la guerrilla, su conexión con la guerra civil y la caracterización de la lucha como una confrontación política. Se alude a que la lucha guerrillera es una continuación de la guerra civil cuando Lucía le pregunta a Manuel al principio de *Silencio roto* (“Otoño 1944”, según un texto) si todavía hay hombres en el monte. Cuando los guerrilleros toman el pueblo dos años después, el padre de Manuel manifiesta su deseo de matar a muchos fascistas, pero el jefe de la partida, le dice que son un ejército y tienen que obedecer los estatutos. Celebran juicios populares y ejecutan a dos personas claramente afines a Franco, el sargento de la Guardia Civil y otro hombre que denunció a los puntos de apoyo luego ejecutados. Cuando Lucía le pregunta a Manuel si los ajusticiamientos servirán de algo, éste le explica que cada día más gente se une a la resistencia y están volviendo hasta de Francia para luchar. Esa noche los guerrilleros y los vecinos afines escuchan una emisión que parece ser Radio España Independiente. La locutora, cuyo acento francés también señala la conexión con el país vecino, anuncia que “los heroicos guerrilleros españoles han tomado el control en un mismo día de treinta pueblos en distintas zonas de territorio español. Franco y sus secuaces tienen los días contados”. Estos comentarios que muestran a la resistencia en su apogeo contrarrestan la imagen que las obras favorables al régimen proponen de una lucha sin sentido y pérdida de antemano.

El tratamiento de la ofensiva del gobierno franquista que capta la dura represión de los vecinos del pueblo de Lucía tampoco cae en el maniqueísmo. Aunque la Guardia Civil ejecuta y tortura a personas que colaboran con los maquis, los miembros de este cuerpo no resultan siniestros pues no disfrutan del sufrimiento del otro. Tienen un oficio y un objetivo y creen hacer lo correcto cuando castigan a los que consideran culpables de un yerro o delito. Por ejemplo, cuando el sargento de la Guardia Civil escucha a Sebas blasfemar, le dice que “siempre andas cagándote donde no debes” y le obliga a beber una botella de aceite de ricino para arreglarle su problema de estómago. El guardia actúa con seriedad y no parece disfrutar del castigo que impone ni resulta orgulloso del poder que posee. Después de que los maquis ejecutan al sargento y el chivato de la Guardia Civil, las fuerzas represoras aumentan en número y matan o detienen a los maquis escondidos en el pueblo y las personas que apoyan la resistencia. Para aquéllas, la lucha es ojo por ojo y están dispuestos a torturar o ejecutar para acabar con la partida.

En *Terra de canons* la representación de la lucha clandestina no parece muy realista, a veces, y el análisis de la ofensiva de la dictadura también es difuso pues la fuerza pública apenas tiene protagonismo. En una escena, unos guardias civiles registran la casa de Eduard y destruyen todo. La carencia de respeto por su propiedad parece una forma de castigar e intimidar a una persona sospechosa de colaborar con la resistencia. En otra, la policía entra en un edificio donde varios maquis están reunidos y matan a todos. Cuando Lluís acude al día siguiente al local, unos policías vestidos de obreros lo tirotean en la calle. Nuevamente, las fuerzas del orden parecen más preocupadas de eliminar a los guerrilleros rápidamente que interesados en usar las vías jurídicas.

Aparte de resultar la lucha clandestina poco realista en algunas escenas, se resaltan los pocos recursos que los resistentes tenían. Al enterarse de que llegan refuerzos para acabar con ellos, los maquis planifican robar armas del régimen. Aunque hay pocos guardias en el arsenal, los resistentes están tan carentes de armas que no las pueden tomar a la fuerza. Así Eduard va a un burdel y, con todas las prostitutas y clientes circulando a su alrededor, le pide a la dueña que le sirvan de distracción. No obstante, el plan fracasa y las prostitutas y los guerrilleros que participaron en la operación mueren. Otras escenas, en cambio, señalan la envergadura de la resistencia antifascista pues Eduard viaja hasta Toulouse para reunirse con otros resistentes y Lluís, para realizar el atentado contra Franco, se coloca en una de las torres de la Sagrada Familia, lo cual resalta la planificación y las conexiones necesarias para llevar a cabo dicha acción. Asimismo, este atentado muestra los objetivos políticos de la resistencia e imposibilitan la consideración de que estos grupos realizaban meros actos de delincuencia común.³⁹⁸

En cuanto a las relaciones amorosas entre los resistentes, éstas se desarrollan con una naturalidad que no caracteriza a los personajes como lascivos. Cuando Lucía se queda embarazada de Manuel, Hilario le sugiere que vuelva a la ciudad. Después de casi dos años, regresa al pueblo y comenta que su madre recibió la noticia con decepción, pero le ayudó. Aunque Lucía encuentra a Manuel con otra mujer, lo sigue queriendo y ni esta infidelidad ni la reacción negativa de su madre se aprovechan para hacer que los espectadores tengan una opinión negativa de los resistentes.³⁹⁹

³⁹⁸ En *Aida*, la obra es tan corta que realmente no se puede caracterizar a ninguno de los dos bandos. Aunque el saludo comunista de los maquis sugiere su ideología y la ejecución de Aida parece ocurrir fuera de un proceso jurídico, estos ejemplos son demasiado escasos para analizar la representación de los guardias civiles o los guerrilleros.

³⁹⁹ Conchita también tiene una hija fuera del matrimonio. Cuando se niega a dejar de ver a Eduard, sus padres amenazan con decirle el secreto, pero ella no se avergüenza de su pasado y le cuenta a Eduard la verdad. Conchita y la niña van a vivir con él y, luego, la pareja se casa. El líder de la resistencia, por su

Las películas que muestran una memoria idealizada de la resistencia caracterizan a las fuerzas fascistas y los adictos al régimen de diversas maneras. Aunque la representación de la Guardia Civil en *El año del diluvio* es neutra, se plasma a Augusto Aixelà, un rico terrateniente y adicto al régimen, como un mentiroso que engaña a una monja para seducirla. En *El embrujo de Shanghai* y *You're the one* apenas hay mención, pero en *Soldados de Salamina* se ve a los fascistas de manera lastimera mientras que en *El laberinto del fauno* son crueles y sádicos. En *El portero*, sin embargo, hay burla para ambos lados.

En esta película se empieza a cambiar el rumbo de la representación de la lucha clandestina y la guerrilla pierde protagonismo y dramatismo. La Guardia Civil también es objeto de la parodia pues se exagera su fervor patriótico durante el partido que Forteza, ex portero del Real Madrid, organiza entre la Benemérita y la gente del pueblo. El civil encargado de traer la pelota al partido llega tarde ya que la estaba pintando con los colores de la bandera nacional. Los guardias civiles juegan contra la gente del pueblo tomando turnos tirando penaltis contra la portería que Forteza defiende. Con toda seriedad, el sargento le dice a uno de sus hombres que el orgullo del cuerpo está en sus manos. La mujer del mando le pregunta si quiso decir en sus pies. Cuando Nardo, un maquis, mete el último penalti, el cura declara el empate. El sargento, molesto con este resultado, explica que no se puede terminar así, pues tiene que haber un ganador. El cura permite que otro civil tire, pero éste no marca. Aunque el maquis tira otra vez, tampoco mete el balón. El cura vuelve a declarar el empate, pero los guardias, como niños inmaduros, insisten que sean los últimos en tirar. Mientras un guardia se prepara, la gente

parte, es un ex cliente del burdel. No obstante, no se le caracteriza como lascivo. El encuentro entre Eduard y la dueña del burdel parece cordial pero serio.

del pueblo arremolina ante de la portería y algunas personas se la llevan, mientras las persiguen los guardias.

En *El laberinto del fauno*, los maquis y sus colaboradores no reciben una caracterización particularmente heroica, pero su principal enemigo, el padrastro de Orfelia, es sin duda el villano de la película. Se aprecia su carácter siniestro y su obsesión con la perfección marcial cuando se afeita y maneja el reloj de su padre. Aunque se muestra que el capitán tiene convicciones políticas que motivan su lucha contra la resistencia,⁴⁰⁰ las medidas que está dispuesto a tomar para lograr sus objetivos son tan drásticas que su representación no puede ser más que negativa. Su brutalidad y el poco aprecio que tiene por la vida se observan en varias escenas, por ejemplo, cuando sus hombres le llevan a ver a un hombre que encontraron en el monte. El capitán encuentra en su pertinencia un libro cuyo título sugiere que es de ideas liberales, pero el hombre dice que es un almanaque y explica que él y su hijo son campesinos. El hijo intenta defender a su padre explicando que éste sólo estaba cazando conejos. La rabia del capitán estalla y le pega al hijo hasta aplastarle la nariz. Tras matar a los dos, busca en la bolsa del padre y descubre un conejo muerto, lo cual sugiere que el hijo decía la verdad. No obstante, el error no provoca mayor reacción en el capitán que el comentar a sus hombres que la próxima vez registren a esa “gentuza” antes de molestarle.

En las escenas de tortura, su crueldad se convierte en sadismo pues parece un maestro del tormento que se enorgullece y disfruta de lo bien que ejerce su profesión. Antes de comenzar con un maquis, le muestra los instrumentos que usará explicándole los pasos de la verdad. Al mostrarle el primero, un tipo de martillo, observa que con éste

⁴⁰⁰ Tras comentar que la guerra ha terminado y señalar su disposición a matar a todos los maquis, alude más específicamente a su adhesión a la ideología del régimen pues indica su deseo de que su hijo nazca en una España libre y unida.

va a tener que dudar de lo que le dice, pero con ésa –le muestra una pinza–, van a tener una relación muy cercana, como hermanos. Y con esto –el capitán levanta un pico–, va a creer todo lo que le dice. Su goce con el sufrimiento es hasta masoquista pues el capitán cose la herida que Mercedes, una colaboradora de los maquis, le inflinge y, después de tomar un trago de alcohol que le provoca dolor y le hace sangrar, se sirve otro vasito.

En *Soldados de Salamina* los perseguidos son los fascistas. Rafael Sánchez Mazas y otros presos políticos son custodiados por soldados republicanos cerca de la frontera francesa. Cuando la llegada de las tropas sublevadas es eminente, los soldados ejecutan los presos y pasan a Francia. Sánchez Mazas, sin embargo, escapa durante el caos del fusilamiento y se esconde en el bosque. Aunque un soldado lo encuentra, le salva la vida indicando a los demás que no hay nadie allí. La necesidad de Sánchez Mazas de aplastarse contra la tierra y esconderse como un animal cazado despierta lástima. Con sus gafas rotas tiene que deambular casi ciego por un territorio desconocido y potencialmente hostil. La lluvia y el hambre que le azota hasta que encuentra a “los amigos del bosque” también provocan la empatía del espectador. Asimismo, su capacidad de fraternizar con estos tres soldados republicanos que andan huidos, sus supuestos enemigos, también retrata una imagen humanizada de Sánchez Mazas.

Los soldados republicanos de *Soldados de Salamina*, por su parte, reciben demasiado poca atención para poder caracterizar la primera fase de la resistencia: la de los huidos. En *El año del diluvio* el papel de los guerrilleros es muy limitado, pero su breve intervención sirve para dibujarlos como bondadosos pues el dinero que Balaguer roba lo dona para que Sor Consuelo pueda empezar las obras del asilo de ancianos. Los maquis de *El embrujo de Shanghai*, en cambio, parecen embusteros y traidores. Las

mentiras de Nandu Forcat, un hombre que falsifica documentos para los guerrilleros, le permiten vivir en casa del “Kim” a costa de la mujer de éste, Anita, fomentando la ilusión ficticia de su hija Susana de que su padre volverá por ella. Los hilos que teje se cortan cuando “El Denis”, el lugarteniente del “Kim”, llega y descubre al farsante. “El Denis” alumbra otra imagen del resistente explicando que hace dos años le dio dinero al “Kim” para que se lo entregara a sus padres y trajera a su mujer e hijo a Francia, pero “El Kim” desapareció con ellos y desde entonces vive escondido en alguna parte de Cataluña o el sur de Francia. Así pues, “El Kim” no sólo es infiel a su mujer, abandonándole a ella y a su hija, sino que también traiciona a su compañero robándole su familia.

Aunque apenas se retrata la resistencia en *El embrujo de Shanghai*, se permite apreciar su motivación política, envergadura y organización. Según el capitán Blay, un viejo con afinidad a la República, “El Kim” andaba con “los libertarios: Forcat y su pandilla de soñadores de paraíso queriendo cambiar el mundo”. Sobre Forcat, Blay comenta que trabajaba como camarero y vendía libros anarquistas y folletos revolucionarios a los clientes. Varias referencias a Francia y a los dirigentes de las organizaciones clandestinas sugieren la envergadura y la estructura del movimiento guerrillero. Cuando Forcat llega a casa del “Kim”, le dice a Anita que trae noticias de Toulouse. La alusión a los líderes de la resistencia también se aprecia en las palabras de Forcat pues éstas retratan al “Kim” cruzando la frontera para comunicarles a otros guerrilleros la decisión de los dirigentes de abortar la misión.

La caracterización de la lucha armada es un poco más sustancial en *El laberinto del fauno* y se abordan algunos aspectos de ella incluyendo cómo y por qué se crearon los grupos de resistencia. Durante una cena que el padrastro de Orfelia da para varios

invitados, se alude a que los grupos surgieron debido a la guerra civil. Cuando un convidado le dice que saben que el capitán no está allí por gusto, éste responde que lo contrario y declara que aunque la guerra ha acabado y hace falta matar a todos los guerrilleros. Sus comentarios también sugieren la inspiración ideológica de los resistentes pues opina que los maquis parten de una idea equivocada: creen que todos son iguales.⁴⁰¹

Otro aspecto importante en la representación de la guerrilla antifranquista es el hecho de que se la dibuja entrando en su apogeo, lo cual crea una imagen favorable de la resistencia pues contrarresta la idea fomentada en las obras fascistas de una lucha sin sentido y pérdida de antemano. Al principio de la película, se indica que es el año 1944 y un rótulo explica que las fuerzas del régimen intentan sofocar a los últimos grupos de resistencia que persisten en las montañas. Inicialmente, la Guardia Civil domina el terreno pues éstos comentan que los guerrilleros no pasan de una docena y uno está herido. Esta situación, sin embargo, cambia completamente. Mientras Mercedes y el médico están con los maquis, uno de ellos lee un periódico que anuncia el desembarco aliado de Normandía, el acontecimiento que puso en marcha la planificación de la invasión del Valle de Arán y aceleró la penetración de guerrillas en la península. Cuando Mercedes huye más tarde del molino, varios guardias civiles la persiguen y la rodean, pero los maquis les atacan. Los sobrevivientes huyen a su base y el capitán se entera de que ahora hay por lo menos cincuenta guerrilleros. De los falangistas sólo quedan unos

⁴⁰¹ Otras escenas reiteran la motivación política y aluden a la organización y envergadura de la resistencia. Por ejemplo, cuando Mercedes y el doctor Ferreiro, dos colaboradores de los maquis, suben a su campamento, el médico tiene que amputar la pierna de un maquis cuyo nombre de guerra, “Francés”, sugiere la conexión con el país vecino y las organizaciones que dirigían la lucha clandestina desde el exilio. Al volver hacia el molino, el diálogo entre el médico y Pedro, el hermano de Mercedes, alude a los objetivos políticos de la lucha. El doctor Ferreiro le dice que deberían dejar la lucha pues ya no pueden hacer nada, pero el guerrillero responde que si no pueden ganar, por lo menos se lo pueden poner difícil a Franco. Los maquis hostigan a la dictadura sabotando un tren y robando la comida y medicina de la bodega del molino, donde el capitán las había almacenado para cortarles los suministros.

veinte y ya no hay respuesta en los puestos de vigilancia. La película termina con el triunfo de la guerrilla sobre el destacamento de las fuerzas represoras pues el capitán parece ser el último en caer.

Estas alusiones permiten componer una idea vaga de la lucha, pero es casi imposible ofrecer mayor caracterización de la resistencia por la poca atención que ésta recibe. Igualmente, el papel secundario otorgado a los guerrilleros en *El laberinto del fauno* complica el análisis de su representación. No obstante, los objetivos políticos de la lucha comentados arriba imposibilitan que se consideren a los maquis delincuentes comunes. Quizás otras caracterizaciones que se sugieren son la valentía, la fidelidad de los guerrilleros a sus compañeros y el sacrificio que hacen en aras de sus ideas. Un maquis capturado después de una escaramuza es torturado brutalmente, pero no revela ningún detalle sobre los demás guerrilleros aunque sí confiesa que hay un confidente en el molino. No obstante, esta información parece escasa si se considera lo que pudo haber revelado y el tormento sufrido. El maquis muere sin dar el nombre del confidente y, por eso, el capitán tiene que seguir buscando por su cuenta pistas que le ayuden a acabar con la partida. Su disposición a sufrir tortura, amputaciones de una pierna en medio de la montaña, y sobretodo jugarse la vida por sus ideales sugiere que los resistentes son gente valiente incluso si no se haga alarde de sus sacrificios aun cuando éstos incluyen la muerte.

Varios personajes que ayudan a los guerrilleros reciben mayor desarrollo, pero aún es limitado. El doctor Ferreiro, que ha estado facilitándoles medicinas, parece bondadoso, humano y sacrificado. Le duele ver el cuerpo destrozado del maquis torturado y cuando éste le pide que lo mate, cumple la petición aunque sepa que le costará su

propia vida. No obstante, en este caso, tampoco se hace alarde del sacrificio del médico que muere a manos del capitán. Mercedes también arriesga su vida al colaborar con la partida de su hermano. Se aprecia su coraje cuando el capitán la ata al mismo palo donde torturó a su primera víctima. Ella, en respuesta al comentario del capitán de que todo este tiempo el traidor ha estado debajo de su nariz, le explica que precisamente por ser mujer él era incapaz de verla. Mientras éste juega con sus instrumentos de tortura, Mercedes se libera de la atadura, lo apuñala y escapa.

En *El portero* algunos aspectos de la lucha clandestina se convierten en blanco de la mofa. La manzana mordida, una seña entre los maquis y sus colaboradores, es uno de ellos. Aunque los resistentes realmente usaban llamadas de animales o la colocación de ciertos objetos en lugares determinados para comunicarse, una fruta mordisqueada es una imitación grosera de estas señas. Otro aspecto que se ridiculiza son los nombres de guerra de los maquis. El guerrillero que sube a la camioneta de Forteza y le da la manzana mordida se llama Nardo. También se burla de la partida de resistentes pues parece un grupo cansado y deshecho incapaz de hacerle frente a nadie. Tras mostrar algunos hombres lastimosos, la cámara muestra una mujer con la misma expresión de cansancio, pero su cabeza está decorada con una guindilla chocante: un tricornio. La risa de estas representaciones absurdas corta de raíz la gravedad del asunto y la confrontación entre maquis y guardias civiles pierde la poca seriedad que conservaba cuando los guerrilleros se presentan en el partido que Forteza organiza y Nardo demanda su derecho a jugar por ser del pueblo. Aparte de estos aspectos, no hay mayor caracterización de la lucha antifascista ni de los resistentes.

El amor tampoco se libra de la mofa en *El portero* pues la mujer del sargento de la Guardia Civil le es infiel y sus acciones la caracterizan como lasciva. Durante las fiestas, se queja de que el tirante de su sostén le hace daño. El médico le dice que lo afloje, pero ella responde negativamente pues teme que le gente la vea. Él le propone que pase por su despacho para aflojárselo él. Aunque la queja inicial se plantea con seriedad, los dos acaban coqueteando. Cuando Forteza acude al despacho del médico, los sorprende sin querer. Ella se esconde, pero sus estornudos –que subrayan lo absurdo que resulta la situación– la denuncian.

Con respecto a la sexualidad de los resistentes y las personas asociadas con la lucha guerrillera, se señaló anteriormente la infidelidad del “Kim” en *El embrujo de Shanghai*. El comportamiento sexual de su mujer también provoca comentarios de otros personajes ya que se intuye su relación con Forcat. Una testigo sin importancia en la película comenta que no le gustan “esos aires de fulana, sus faldas ceñidas y esa manera de andar”. “El Denis” y la hija del “Kim” también tienen una sexualidad abierta pues el maquis regenta un “bar de fulanas” y Susana termina trabajando detrás de la barra y vive con su amante, “El Denis”.

En cuanto al vocabulario, los términos usados en *El laberinto del fauno* sirven para resaltar la confrontación política y militar entre los maquis y las fuerzas franquistas puesto que nunca se emplean términos, como bandoleros o bandidos, que califican a los resistentes como criminales comunes. En la primera referencia a los resistentes, el capitán los llama “guerrilleros”. No obstante, a partir de entonces usan palabrotas o el pronombre ellos para referirse a los maquis. Los guerrilleros también emplean insultos para referirse al capitán. Orfelía, por su parte, llama a los resistentes “los del monte”. En *El embrujo de*

Shanghai, Daniel, el protagonista, usa el término “maquis”, pero un hombre en un bar dice que Forcat es “un delincuente como todos”. El cabo y las monjas en *El año del diluvio* llaman a los resistentes “asaltantes”, “bandidos” y “maquis”, pero Balaguer, aunque defiende sus acciones, no llega a calificarse como guerrillero o maquis.

En contraste con las últimas cuatro películas, los documentales producidos en esta etapa muestran un interés primordial en la historia de la resistencia, lo cual señala nuevamente que el cine de esta etapa se puede dividir en dos grupos según su forma de acercarse al pasado. A pesar de las nuevas directrices marcadas por las películas de Trueba, Suárez y del Toro, la cantidad asombrosa de documentales producidos en esta etapa muestra que muchos cineastas no han dejado de considerar que un acercamiento serio y centrado en la historia de la lucha clandestina es una opción posible y, más aún, necesaria. Además de las razones mencionadas al principio de esta etapa, tal vez esta actitud y el presente apogeo se deben al paso de tiempo necesario para que los directores más maduros se recuperasen de los efectos de la censura impuesta durante la época franquista y la actitud amnésica cultivada por el pacto de silencio del postfranquismo. En el caso de cineastas más jóvenes, los factores necesarios habrán sido la madurez profesional y/o el poder económico para emprender sus proyectos.

El director más prolífico de esta etapa, Eugenio Monesma, tiene cinco documentales a su nombre. Gran parte del material de dos de ellos, *Del exilio a la resistencia* (1999) y *La invasión del Valle de Arán* (1999), se presenta nuevamente en *Las ilusiones perdidas* (2005), cuyos capítulos primero y sexto se titulan casi igual. La envergadura de este trabajo, compuesto por doce volúmenes, permite conectar el nacimiento de grupos de huidos y su maduración en guerrilleros con su contexto

internacional que incluye la Resistencia francesa y la Segunda Guerra Mundial. La lista de entrevistados es impresionante pues Monesma incluye intervenciones de soldados y oficiales del ejército republicano, franceses y estadounidenses con puestos de importancia en sus respectivos ejércitos o grupos de resistencia (comandantes de las FFI y John P. Parry, Comandante de Comunicaciones del Ejército de EE.UU.), guerrilleros, enlaces y jefes de guerrillas y agrupaciones antifranquistas, campesinos y pastores, miembros de la Guardia Civil y la Brigada Político-Social, historiadores (Eduardo Pons Prades, Antonio Téllez Solá) y responsables políticos (Sixto Agudo, Santiago Carrillo, Abel Paz, etc.). Aunque a veces se usan grabaciones o fotografías de la guerra, la época franquista y actual acompañadas por la voz en off del narrador, la mayoría de la obra se dedica a entrevistas personales. Igual que en la mayoría de los documentales, el papel del entrevistador desaparece pues sólo se ve y escucha al interpelado.

Frente a lo extensa de la obra de Monesma, otros directores han elegido centrarse en una zona geográfica o una agrupación específica como por ejemplo *Los últimos guerrilleros: historia de la AGLA* (2003) de José Vicente Viadel o *Los últimos milicianos: guerrilleros en los montes de Toledo* (2006) de Ana Belén Rodríguez Patiño.⁴⁰² En otros casos, los cineastas se han ocupado de un resistente particular. Así ocurre en *El hombre que murió dos veces: Girón. El fin de la primera guerrilla antifranquista* (2003) de Daniel Álvarez y Iñaki Pinedo, *Francisco Ponzán: el resistente olvidado* (2000) y *Un día para la historia: 10 de diciembre de 2005. Exhumación, traslado de los restos y Jornada de Homenaje a Basilio Serrano Valero, El Manco de La Pesquera. 50 aniversario de su fusilamiento* (2006) de Óscar Serrano Coronado.

⁴⁰² Los documentales con títulos largos se abreviarán después de su primera mención. El filme de Viadel, por ejemplo, se llama *Los últimos guerrilleros*.

Sin importar la envergadura de la representación, los documentales de esta época normalmente se centran plenamente en la resistencia antifascista⁴⁰³ y el estilo de las obras en general varía poco pues ya no se observan las dramatizaciones que se empleaban en otras etapas. Aunque la mayoría de los directores muestran una preferencia por un estilo realista, la obra de Óscar Serrano juega con la imagen al principio y al final de la obra. La grabación parece imitar un sensor de calor pero en vez de verde y rojo los colores son blanco y negro. En algunas escenas, el director aprovecha la cámara lenta o canciones de Enya y “Huesos” de Pedro Guerra para dramatizar lo filmado. Otros documentales también aprovechan la música como forma de expresión. Pedro Guerra escribió “Huesos” para el tercer capítulo de *La memoria recobrada* que lleva el mismo título que la canción y tiene a este cantante como su narrador/presentador. Otros aspectos de los documentales que muestran cierta elaboración incluyen el uso de la informática para crear mapas interactivos como los que aparecen en *Los últimos guerrilleros*, *Los últimos milicianos* y *Los maquis de la imposible esperanza: los guerrilleros de los Picos de Europa* (2003) de Dominique Gautier.

En cuanto a su organización y otros contenidos, las obras tienden a seguir un orden cronológico como el cuarto volumen de *La guerra civil en Extremadura* (2001) de Eugenio Monesma que traza las etapas que el historiador y novelista Justo Vila propone respecto al desarrollo y declive del movimiento guerrillero. Otros documentales, en cambio, captan una conferencia (*Dos días con la guerrilla antifranquista* (2000) de Eugenio Monesma) u otro acontecimiento representativo de la resistencia. En el

⁴⁰³ Algunas excepciones incluyen dos trabajos de Monesma, la serie de Alfonso Domingo *La memoria recobrada* (2006) y el documental de Ana Aguado *El siglo XX en femenino. Ellas piden la voz y la palabra* (2000). Aparte de la colección *Las ilusiones perdidas*, otra obra de Monesma, *La guerra civil en Extremadura* (2001), también se ocupa de temas relacionados con la guerrilla antifranquista. De los cuatro capítulos, sólo el último, *La posguerra y la guerrilla*, cede el protagonismo a la lucha clandestina.

documental de Óscar Serrano Coronado, el director filma un homenaje a Basiliso Serrano Valero “El Manco de La Pesquera” en que se exhuman los restos del guerrillero fusilado, los trasladan a su pueblo natal para cumplir el deseo del anarcosindicalista, y se celebra un coloquio en su honor. Gran parte de esta obra incluye la grabación de acontecimientos no desarrollados en un guión como las ponencias, pero otra parte significativa muestra imágenes actuales o de la época de la lucha acompañadas por las explicaciones de la voz en off de la narradora.

No obstante, los demás documentales generalmente se componen de una mezcla de entrevistas e imágenes comentadas por una voz en off.⁴⁰⁴ Los entrevistados principalmente son historiadores y resistentes, pero en casos en que el guerrillero está muerto, como el documental sobre Girón, se entrevista a parientes suyos. Aunque muchas de las entrevistas son realizadas en el hogar del interpelado, algunas, como varias de las que se realizan en *La guerrilla de la memoria* (2002) de Javier Corcuera, se llevan a cabo donde la lucha se desarrolló. En *Los maquis de la imposible esperanza*, casi todas las intervenciones de Jesús de Cos y Felipe Matarranz ocurren en lugares pertinentes a las historias que estos dos guerrilleros cuentan. A diferencia de la mayoría de los documentales, este filme permite que se escuche a veces la voz del entrevistador.

Además de sus aspectos artísticos, los documentales ofrecen una representación de la lucha clandestina, sus integrantes y las fuerzas represoras igual que sus correlatos ficticios. Generalmente, la caracterización de la resistencia antifascista es relativamente positiva pues se resalta que este movimiento surgió de la necesidad de defenderse de la represión franquista y del deseo de derrocar a Franco para reestablecer la democracia.

⁴⁰⁴ Aunque el documental de Monesma, *Dos días con la guerrilla antifranquista*, también capta ponencias e intervenciones de miembros del público, buena parte de esta obra se dedica a entrevistas con los conferenciantes que incluyen historiadores, guerrilleros, y archivistas.

Aunque se resalta la motivación política de la guerrilla, no se retratan a sus miembros como héroes de una rectitud intachable.⁴⁰⁵ Es más, en ciertas obras se critican aspectos de la lucha o por lo menos se iluminan facetas que podrían dibujar una imagen no tan favorable de los resistentes. La visión de las fuerzas fascistas, en cambio, resulta menos positiva que aquella de la versión oficial pues estas obras esclarecen ejemplos de las medidas violentas usadas para controlar a los desafectos del levantamiento militar y del nuevo régimen y eliminar a los miembros de la resistencia antifranquista.

En varios documentales, incluyendo la mayoría de los capítulos de *La memoria recobrada*, se retratan las represalias durante la guerra y posguerra que obligaron a la subida al monte como única alternativa al paredón o la cárcel. En *El hombre que murió dos veces: Girón*, el narrador comenta cómo El Bierzo, de donde era el guerrillero legendario, cayó en manos de los rebeldes poco después de la sublevación y explica que era una zona muy castigada. Varios enlaces y guerrilleros cuentan cómo la brigadilla y la Guardia Civil mataban a la gente. Manuel Zapico “Asturiano” explica que también intentaban sobornar a los enlaces y si eso no funcionaba los torturaban. En *La guerrilla de la memoria*, se comenta el uso de la ley de fugas para acabar con los resistentes y Esperanza Martínez y Remedios Montero, dos guerrilleras de la AGLA, hablan de las torturas que padecieron y la vida en la cárcel.⁴⁰⁶ Al final del documental, se ponen las fotos de las personas entrevistadas y se indica su nombre, apodo de guerra, a qué agrupación pertenecieron, cuántos años de cárcel y/o exilio pasaron, o si sufrieron represiones físicas. De esta manera, estos tres momentos (la tortura, el exilio o la encarcelación) son presentados como formas de castigo de los resistentes. Esta

⁴⁰⁵ En el documental de Óscar Serrano, algunas personas reconocen la caracterización de héroe y mito que se le ha dado al guerrillero, pero también reiteran que era su vecino.

⁴⁰⁶ El uso de la tortura y la ley de fugas también se aborda en *Los últimos guerrilleros*.

consideración se asemeja a la que se observó en la novela *En un viejo país* que retrata el exilio y el mero acto de sufrir las agresiones del fascismo (bombardeos, etc.) como formas de resistencia.

Algunos de los documentales comentan cómo la represión tenía un efecto que trascendía la muerte. Mientras se muestran imágenes de fosas comunes en el filme sobre Girón, el narrador explica que echarse al monte fue la única forma para evitar la represión y la muerte ya que para muchos que no huyeron a tiempo o fueron detenidos por colaborar con la resistencia, estas tumbas anónimas se convirtieron en un lugar de descanso, paz y de olvido. El narrador explica que los restos de Girón no siempre reposaron en Ponferrada pues durante cuarenta y seis años estuvieron en una caja de madera en una fosa común en una bodega, lugar que califica como “el último castigo para quien tuvo la osadía de enfrentarse durante quince años contra el régimen franquista”. El documental de Óscar Serrano y los comentarios de Esperanza Martínez en *La guerrilla de la memoria* sobre la búsqueda de su padre también muestran el olvido en que cayeron los maquis y la dificultad que sus parientes han tenido para encontrarlos y darles una sepultura digna. En el caso de Martínez, sólo se enteró dónde fue enterrado su padre el año anterior a la grabación.

Aunque las descripciones de la represión franquista tienden a facilitar una imagen negativa de las fuerzas del régimen, los documentales también evidencian un esfuerzo por evitar una representación maniquea. En algunas obras, los guerrilleros muestran su capacidad de matizar y no considerar a todos los miembros de las fuerzas represoras bajo el mismo perfil. En *Las ilusiones perdidas*, Adelino Pérez “Teo”, responsable político y miembro de la AGLA, resalta la pobreza de los guardias civiles y opina que muchos

habrían preferido otro trabajo si les hubiera sido posible. No los veía tanto como enemigos como otras personas.⁴⁰⁷ En el mismo documental, José Murillo y otro resistente también hablan de las penas de las mujeres e hijos de los civiles y cuentan historias que muestran que los guardias no querían hacer las batidas.⁴⁰⁸

Este documental también cede la voz a miembros de las fuerzas públicas que estaban en contra de la resistencia. Gabriel Álvarez, un guardia civil, explica que el dinero no le llegaba y su mujer y él pasaban hambre. En otro caso, un somatenista manifiesta su deseo de defender a Franco, su jefe. La inclusión de este comentario muestra que no se intenta negar que muchos de los miembros de las fuerzas represoras creían en una causa e ideología. Un guardia civil en *El hombre que murió dos veces: Girón*, Constantino Raimúndez, también señala su deseo de luchar contra los resistentes. En sus palabras, “había que acabar con el bandolerismo y se logró”. Aunque como en casi todos los documentales no se escucha la voz del entrevistador, se intuye que le pregunta sobre el uso de la violencia o la tortura pues el civil comenta que “no sé si había algún exceso. [. . .] No digo que todas las cosas eran perfectas. Si alguien denunciaba a un vecino, éste no iba a admitir que colaboraba con la guerrilla. Al lo mejor había palabras raras, pero la Guardia Civil me cago en Deu no mató a nadie”. Justo después de su comentario, sin embargo, se muestra foto tras foto de guerrilleros muertos. Así pues,

⁴⁰⁷ En *Los últimos guerrilleros*, Adelino Pérez también señala que los guardias civiles entraban en el Cuerpo por necesidad. Apunta a que había guardias que iban silbando como evidencia de que no deseaban confrontaciones.

⁴⁰⁸ En ciertos documentales se escucha la voz de personas que por su pertenencia a cuerpos afines a Franco se supondría en contra de la resistencia. No obstante, en el caso de Felipe Pérez, calificado como “soldado nacional” en el cuarto capítulo de *La guerra civil en Extremadura*, parece haberlo sido por obligación pues tiene una bandera republicana detrás de él. Aunque su voz no representa la oposición a la resistencia, ejemplifica que no todos los integrantes de estos cuerpos lo eran por gusto. El mismo documental también muestra cómo varios guardias civiles llegaron a ser víctimas de la rabia de su mando. El padre de Pilar Salomón fue uno de los tres guardias a quienes Gómez Canto, un teniente coronel de la Guardia Civil, dio orden de fusilar. Ella explica que su padre pidió confesión, pero se la negaron. Los fusilaron y los enterraron en un hoyo “sin caja ni nada”. Así pues, estos casos señalan que los directores de estos documentales no buscan la ecuanimidad y reconocen el sufrimiento de en ambos bandos.

aunque se cede la voz a las fuerzas del régimen, el montaje irónico presenta la versión no oficial de la historia que desmiente para el espectador virtual las palabras del guardia.

En otras escenas del mismo documental, se contrasta la caracterización que un guardia civil ofrece de las acciones de los resistentes con la que aporta un guerrillero. Aludiendo a los maquis, Fernando Ybarra, un guardia civil, dice que no tenían ideas políticas. “Si sabían que tenías dinero, iban a tu casa de noche. Tu, el dinerito”. El diminutivo, su tono y la explicación de que los robos no servían un fin político dibujan a los resistentes como soberbios delincuentes comunes. Esta relación se contrapone a la de Pedro Juan Méndez “Jalisco”, un guerrillero, que refuta la clasificación habitual de los maquis como bandoleros. En *Los maquis de la imposible esperanza*, Jesús de Cos también objeta este término manifestando su deseo de que se le reconozca quién era y para qué luchó. Quiere que se dignifiquen a los guerrilleros y su memoria. Cos explica que los guerrilleros hacían “golpes económicos” para comer y elegían a adictos al régimen.

El término bandolero parece ser el vocablo preferido cuando los miembros de las fuerzas represoras hablan de los maquis. Refiriéndose a los guerrilleros, Constantino Raimúndez dice: “no me digan ahora huidos o republicanos. Eran lo que verdaderamente eran: bandoleros”. Asimismo, uno de los guardias civiles en *Las ilusiones perdidas*, Gabriel Álvarez, explica que un hombre, tras ser abofeteado por el cabo, “acabó confesando que era maquis, o sea, bandolero”. Aparte de este vocablo que le resta a la lucha clandestina su motivación política, se observa el uso de insultos que también se refieren a su ideología. La hija del guardia civil fusilado en *La guerra civil en Extremadura*, Pilar Salomón, comenta que había muchos “rojos” en los montes. Los

resistentes y los narradores, en cambio, usan términos más favorables a la lucha clandestina como maquis, guerrilleros o huidos.

Para contrarrestar la imagen que los términos usados en la historia oficial han fomentado de los resistentes, Francisco Moreno, como parte de un grupo de historiadores comprometidos, organizó una conferencia en que los guerrilleros fueron considerados como los últimos republicanos que lucharon contra el franquismo.⁴⁰⁹ En el documental que capta fragmentos de la conferencia, *Dos días con la guerrilla antifranquista*, Moreno explica la incongruencia de que los guerrilleros que lucharon en Francia contra el nazismo son reconocidos como héroes, pero los guerrilleros que combatieron en España son calificados como bandoleros y malhechores. Los maquis también toman la palabra para reivindicar su lucha y expresar que no deben ser considerados como bandoleros, sino como guerrilleros.

La comparación que Moreno hace entre cómo se han tratado a los españoles que participaron en la Resistencia francesa y a los guerrilleros antifascistas en España motiva al espectador a considerar la imagen fomentada por el régimen franquista como injusta.⁴¹⁰ Asimismo, la continuidad que el historiador establece entre ser soldado republicano durante la guerra civil y luchar como guerrillero antifranquista en la posguerra ayuda a otorgarle al segundo grupo el mismo respeto que se le daría al primero. Esta conexión se estableció en los documentales de otras etapas, como por ejemplo el de Guarnier, y se

⁴⁰⁹ Esta conexión entre maquis y soldados republicanos también se sugiere en el título del documental de Ana Belén Rodríguez Patiño, *Los últimos milicianos: guerrilleros en los montes de Toledo*. La misma consideración tuvieron en el Curso de Verano de la Universidad de Alcalá-Llanes (agosto 2004) organizado por J. M. Naharro Calderón, *La memoria de la guerrilla y la guerrilla de la memoria*.

⁴¹⁰ Otros documentales también resaltan la diferencia entre cómo los resistentes antifascistas son considerados en Francia y España. En *Las ilusiones perdidas*, Sixto Agudo explica que los españoles eran valorados como héroes de la liberación de Francia y Ángel Álvarez, que participó en la Resistencia francesa y la invasión del Valle de Arán, sale vestido con sus medallas francesas que resaltan el reconocimiento público que se les da a estos guerrilleros en el país vecino.

vuelve a desarrollar en obras de la presente. En el documental sobre Girón, el narrador explica que el resistente legendario pasa a la zona republicana en el frente norte y se incorpora al ejército. Dentro de este cuerpo se especializa en realizar sabotajes en las líneas enemigas junto con otro futuro guerrillero e inseparable amigo Marcelino de la Parra.

Otros aspectos de estos documentales que dibujan una imagen relativamente favorable de los resistentes incluyen la exposición de sus motivos y organización. En *La guerrilla de la memoria*, José Murillo explica que los maquis luchaban para recuperar la República y señala que “éramos un colectivo de hombres organizado política y militarmente”. En muchos documentales los guerrilleros mencionan su pertenencia a agrupaciones específicas. El filme sobre Girón comenta la formación de la Federación de Guerrillas de León-Galicia y explica que tuvo una estructura militar que fue copiada por otras agrupaciones que luego se formaron.⁴¹¹ Para dar una idea de la potencia de este grupo, se indica que se celebraron siete congresos en sus cinco años de existencia y la Federación llegó a contar con más de cien hombres y editó quince números de *Guerrillero*.⁴¹² En otros documentales, como *La guerra civil en Extremadura* y *Los maquis de la imposible esperanza*, se nombran otras organizaciones locales e internacionales incluyendo la Unión Nacional.

⁴¹¹ Al trazar la vida del guerrillero, se menciona la disolución de esta Federación y la incorporación de Girón al Ejército Guerrillero Galicia-León, organización que según observé en los textos históricos no suele incluir la provincia leonesa en su nombre.

⁴¹² La importancia de la prensa también se aprecia en *La guerra civil en Extremadura* pues Gerardo Antón explica que los guerrilleros intentaban hacer público su lucha a través de periodistas extranjeros. La necesidad de difundir su versión de los hechos se comprende al considerar que la censura franquista controlaba los medios de comunicación en España. En *Los últimos guerrilleros*, se muestran imágenes de la prensa de la época y el narrador comenta que ésta se convertía en propaganda del régimen pues ignoraba la actividad guerrillera o borraba toda huella de oposición política y describía las acciones guerrilleras como meros actos vandálicos.

La invasión del Valle de Arán, el sexto capítulo de *Las ilusiones perdidas*, y otros documentales explican la planificación y objetivos de esta misión. La discusión de esta incursión destaca la capacidad de los líderes de la resistencia española de organizar a miles de guerrilleros y atacar una zona propicia que serviría de foco para continuar la liberación de España, ya que entonces se quedaba aislada del resto de España por la nieve durante unos cinco o seis meses del año. Al proveer esta información e indicar que buena parte de la estrategia dependía de la esperanza de que los Aliados les ayudasen a proseguir la lucha y derrocar a Franco, se retrata la resistencia como una amenaza seria, organizada y unida.

El mismo documental, por otro lado, señala el fracaso de ciertos puntos de la estrategia como la esperanza de que el pueblo español se sublevara contra la dictadura. El pastor Donato Sánchez relata su encuentro con los guerrilleros que le dijeron que venían a echar a Franco, pero aquél les respondió que no era posible y que no sabía nada de sus planes. Aunque esta entrevista evidencia el error en la estrategia, deja claro que los guerrilleros tenían un objetivo claro y político.

Esta obra también ofrece otros ejemplos que resaltan el fin político de las acciones guerrilleras. El narrador explica que los sabotajes servían para debilitar el gobierno y la economía de Franco y Ángel Álvarez, un “jefe de grupo especial de guerrilleros”, cuenta un caso concreto. En *La guerra civil en Extremadura*, José Murillo explica que realizaban golpes contra personas que se habían enriquecido por su apoyo a Franco. Asimismo, dos guerrilleros entrevistados en *Los últimos guerrilleros*, Florián García “Grande” y Pedro Alcorisa “Matías”, comentan que el ajusticiamiento de jefes de Falange u otras personas ocurrían cuando la gente del pueblo le indicaba a la guerrilla

que ese individuo había delatado a una persona y su denuncia había resultado en la muerte de la misma. Así, explica Alcorisa, esperaban imponer respeto para que la gente no delatara a los maquis o sus colaboradores. En el mismo documental, el narrador comenta que el dinero de un asalto de tren, otros golpes y lo que llegaba desde Francia servía para mantener a la guerrilla. Así pues, aunque el espectador pueda estar en contra de los métodos usados para obtener fondos, el ajusticiamiento de personas que colaboraban con el régimen, etc., es difícil que no acepte que estas acciones respondían a un fin político y, por lo tanto, la imagen que estas obras producen de los resistentes es, por lo menos, relativamente favorable si se compara con aquélla que la versión oficial propagaba.

Un aspecto de la representación de la resistencia que podría resultar desfavorable es la existencia de depuraciones dentro de la guerrilla por sospecha o evidencia de traición. No obstante, en estos casos también se permite que los guerrilleros expliquen por qué ocurrían. Estas eliminaciones son comentadas en *La guerra civil en Extremadura* y *Los últimos guerrilleros*. En este último documental, el narrador explica que para cortar las deserciones, los jefes dictaban severas normas que incluían la eliminación física. Asimismo, se indica que ciertos grupos o individuos más débilmente vinculados con la AGLA se dedicaron a robar y a violentar a los campesinos para mantenerse, pero se tacha esta actuación como una traición al espíritu de la lucha. En referencia al declive de la resistencia, Florián García admite que se cometieron atropellos y comenta que para los menos politizados era más difícil aceptar que los puntos de apoyo ya no querían colaborar.

Con respecto a los grupos que no querían dejar la lucha, la información proporcionada en algunos documentales ayuda a comprender el porqué de esta negativa. En el caso de “Juanín”, que siguió luchando hasta su muerte en 1957, Felipe Matarranz explica en *Los maquis de la imposible esperanza* que su compañero no quiso irse a Francia porque lo consideraba como un acto de desertión. Así, se sugiere que el rechazo a dejar las armas proviene de un deseo de no traicionar la lucha que muchos republicanos habían empezado el 18 de julio de 1936. En el filme que explora la vida de Girón, el narrador explica que este maquis está presente en todas las etapas de la guerrilla. Como se mencionó anteriormente, empezó a luchar como guerrillero durante la contienda. En la posguerra, participó en el maquis durante el desarrollo, apogeo y declive y continuó a luchar hasta su muerte en 1951, ignorando la orden del PCE de abandonar la lucha armada. El documental menciona que su afiliación a la UGT le obligó a subirse al monte, aunque no pertenecía al PCE, lo cual indicaría que no necesariamente se habría sentido obligado a acatar las órdenes de este partido. Según uno de los entrevistados por Secundino Serrano, Girón no se exilió porque no quería dejar su tierra y una mujer interpelada apunta a que los guerrilleros tenían sus mujeres y familia aquí. Así pues, aunque era imposible reincorporarse a la vida normal, no clandestina, la idea de dejarlo todo y empezar de nuevo en otro país –si podían pasar la frontera– tampoco les parecía a muchos guerrilleros una opción viable.

Otros aspectos de la representación más favorable de la lucha clandestina es la manera en que se presentan el papel de la mujer en la resistencia y la sexualidad de los clandestinos. Laudino Vidal, un enlace entrevistado en *El hombre que murió dos veces: Girón*, dice que no abusaban de mujeres porque eso se castigaba con la pena de muerte.

En el mismo documental se indica que una vez se detuvo a 500 personas y se calcula que más de un tercio de los enlaces eran mujeres. En *El siglo XX en femenino*, Remedios Montero habla de atender a las estafetas, suministrar a los guerrilleros y darles información sobre el movimiento de la Guardia Civil. Según esta resistente que luego tuvo que incorporarse a la guerrilla, fueron precisamente los prejuicios de la gente –de que una mujer no podía hacer ciertas tareas– lo que le permitía colaborar con la guerrilla.

En conclusión, esta división de las obras cinematográficas en cinco etapas que reflejan las memorias colectivas en diferentes momentos facilita la comprensión de cómo estas obras han evolucionado. Si bien se han observado algunas diferencias entre el desarrollo de la memoria en el cine y la literatura, la consideración de ambas representaciones artísticas ha creado un imaginario más completa de la evolución de las obras sobre la resistencia antifascista española.

“Detrás de toda la memoria individual está una memoria colectiva,
una memoria histórica que es la memoria de este país”.
Julio Llamazares (citado en Marco 24)

Capítulo 7. En busca de la memoria colectiva

En los capítulos anteriores el análisis de la evolución de las obras permitió la consideración de la gestación de imaginarios sobre la resistencia antifranquista desde la guerra civil a la democracia. Cada período muestra, por un lado, cómo los escritores y cineastas percibían a los resistentes, y además, estas etapas también evidencian quiénes o qué grupos de personas tenían el poder para dar a conocer sus memorias. En este capítulo, se estudiará cómo se busca establecer una cierta memoria colectiva del tema empezando por el trasfondo que acarrea el autor o director. Éste viene o de la memoria autobiográfica o/y la memoria histórica de cada uno. La representación de los personajes también evidencia una memoria colectiva que a veces incluye memorias traumáticas y esta representación, a su vez, afecta a la memoria que los lectores y espectadores virtuales re/de-forman sobre la resistencia. En ciertos casos, algunos continúan el espiral creando sus propias obras sobre la lucha guerrillera.

Memoria colectiva en los relatos

Aparte de la idea ya mencionada de Igartua y Paez según la cual la memoria colectiva existe en los artefactos culturales, las obras sobre la resistencia antifascista española se pueden considerar como representativas de una memoria mucho más amplia de la que una persona posee, pues muchos autores y directores han aprovechado historias orales y escritas para componer su obra. Aunque se reconozca la influencia autobiográfica de varios autores en sus obras, es importante recordar las teorías de

Halbwachs y reconocer que aunque una novela sea la creación de una persona, el autor, y una película o documental el producto de un grupo limitado (director, guionista, etc.), éstas muestran también la voz de un colectivo. En la medida en que estos artistas pertenecen a éste, sus propios recuerdos convertidos en relatos no pueden estar aislados de esta unidad. De manera similar, los textos de los autores que a su vez son los protagonistas reales de los hechos también representan una memoria colectiva.

Ciertos artistas, incluyendo a los directores Montxo Armendáriz y Óscar Serrano y los novelistas Juan Marsé, Julio Llamazares, Alfons Cervera y Dulce Chacón, han reconocido tanto en entrevistas como en sus páginas de agradecimiento la influencia de la memoria autobiográfica e histórica, según las define Halbwachs, en sus obras. Estas se pueden apreciar en las obras cinematográficas de Óscar Serrano y Montxo Armendáriz. Durante mi entrevista con Óscar Serrano (incluido en el apéndice E), el director del documental sobre “El Manco de La Pesquera” me contó que su padre empezó a hablarle de “El Manco” y de los guerrilleros cuando tenía unos diez años.⁴¹³ Entre los libros de historia, ha leído *Maquis* de Secundino Serrano y *El “Manco” de La Pesquera... O el mito del hombre* de Ernesto Cuellar Toledo. De manera similar, las influencias sobre el director de *Silencio roto*, Montxo Armendáriz, incluyen novelas, historias orales y escritas. En una entrevista para *Cine Club*, Armendáriz reconoce que

tenía una idea bastante sesgada y bastante incompleta de lo que habían sido los maquis o la guerrilla antifranquista durante la posguerra. Fue Carmelo Gómez quien [. . .] me pasó un libro de Secundino Serrano. Después un amigo de Valencia publicó una novela [sic] titulado

⁴¹³ El abuelo de Serrano fue primo de Basiliso Serrano Valero “El Manco de La Pesquera”.

“Maquis”.⁴¹⁴ Leí todo lo que encontré tanto de Secundino como de Fernanda Romeo [sic], Justo Vilas [sic], los historiadores que se han ocupado un poco de esta época.⁴¹⁵ Conocí a varios de los guerrilleros y hablé con ellos, les grabé buscando historias . . .⁴¹⁶ Y de todo este cúmulo ha surgido lo que después es el guión. (“Montxo Armendáriz” n. pág.)

La memoria autobiográfica e histórica han dejado su huella en varias obras literarias también. Dos novelistas que empezaron a escribir sobre los maquis en el segundo y cuarto período son Juan Marsé y Julio Llamazares, respectivamente. Marsé comenta el aspecto autobiográfico de *Si te dicen que caí* explicando que “es la historia de mi infancia y mi infancia no fue muy divertida” (citado en Mangini, “Infancia” 34). En *Confidencias de un chorizo*, el autor catalán explica que contaba aventis desde que era adolescente:

Se trata de una de esas *aventis* con la que intento ganarme el pan desde que tenía trece años, cuando ya se las contaba a los chicos del barrio oculto tras una antifaz del “Coyote”, historias inventadas que se nutren de la memoria colectiva y mezclan la verdad verdadera con la mentira mentidera. (171, énfasis original)

Otro aspecto autobiográfico que los críticos han reconocido en las obras de Marsé es la incorporación de su propia experiencia como aprendiz en un taller de joyería. Samuel Amell menciona que esta experiencia aparece en *Encerrados con un solo juguete*, *Si te dicen que caí* y *Un día volveré* (*La narrativa* 10). También se aprecia en *El embrujo de Shanghai*. En *Si te dicen que caí*, este aspecto autobiográfico se mezcla con la historia de

⁴¹⁴ Armendáriz se refiere a la novela de Alfons Cervera.

⁴¹⁵ Los apellidos de los historiadores son Romeu y Vila.

⁴¹⁶ *La memoria de la guerrilla*.

los maquis pues Palau sigue a su hijo cuando hace encargos a domicilio y roba las joyas de los ricos. Otras inspiraciones de la novela se basan en la memoria autobiográfica que Marsé tiene de guerrilleros reales, como los hermanos Sabater, y las acciones reales que los resistentes anarquistas llevaban a cabo, como los atentados en los consulados de Brasil, Bolivia y Perú.

En el caso de Llamazares, el autor comenta en una entrevista la influencia que las historias orales que escuchaba de niño tuvieron en su novela: “Cuando a mí me contaban historias de maquis, en el pueblo, me las contaban con mejor castellano y con mucha más belleza y magia que yo en **Luna de lobos**” (citado en Marco 28; énfasis original).⁴¹⁷ Asimismo, el artículo que el autor escribió con motivo de la muerte de Gregorio García Díaz “Gorete” revela que intercaló en su obra dos de los relatos que los hombres del monte le contaron en su infancia.⁴¹⁸ En el prólogo que escribe al texto histórico de Mercedes Yusta, *La guerra de los vencidos: el maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950*, Llamazares señala su conocimiento de otras fuentes de la memoria histórica. Explica que cuando estaba escribiendo *Luna de lobos*, investigó en la Biblioteca Nacional de Madrid con la intención de documentarse pues lo que conocía hasta ese momento eran las historias orales y las leyendas sobre los del monte. Pero lo poco que encontraba le parecía “sesgado y tendencioso” (Yusta 5).

Frente a estos novelistas más veteranos, la novela más importante de Alfons Cervera (con respecto a la guerrilla antifranquista), *Maquis*, y la obra de Dulce Chacón, *La voz dormida*, fueron publicadas en el período más reciente. Uno de los aspectos que

⁴¹⁷ El artículo de Agustín Otero también menciona la influencia de estos relatos en la novela. La idea de Guy H. Wood de que *Luna de lobos* es “una novela de corte autobiográfico” (80), sin embargo, parte del hecho de que la novela está escrita en primera persona y no de las historias que el autor escuchaba de niño.

⁴¹⁸ Como se ha visto, otro episodio que se basa en acontecimientos reales es el secuestro del dueño de la mina.

distingue las novelas de este período de los anteriores es la apariencia de las páginas de agradecimiento. Tanto la obra de Chacón como la de Cervera incluyen una hoja que reconoce la influencia de historias orales y escritas como fuentes de inspiración en sus textos. Aparte del evidente objetivo de agradecer el trabajo de historiadores o las aportaciones de parientes o resistentes, Cervera y Chacón podrían estar intentando reforzar su credibilidad ante sus lectores o neutralizar cualquier duda que éstos pudieran tener sobre su autoridad para hablar del tema. La credibilidad de escritores como Marsé y Llamazares no se habría cuestionado tanto pues empezaron a escribir sobre la resistencia en un momento mucho más cercano a los acontecimientos de manera que un lector supondría que sus vivencias también se acercan a los sucesos retratados. En el caso de Marsé, la información de las contraportadas de sus novelas evidencian que era un adolescente en los años cuarenta y dejan claro que la memoria colectiva de los niños de la guerra retratada en sus obras no se aleja de sus propias experiencias. Otra función de las páginas de agradecimiento podría ser la necesidad de distinguirse de obras que difuminan la línea entre la ficción y la realidad histórica. Aunque reconocen que sus relatos son ficticios, las páginas de agradecimientos también recuerdan al lector que la obra no deja de sugerir una realidad histórica.

Aparte de estas posibilidades, un efecto innegable de las páginas de agradecimiento es la puesta en evidencia de qué historias orales y escritas influyeron en las novelas. Al final de *Maquis*, Alfons Cervera muestra su gratitud a sus parientes y otras personas cuyas historias se incorporaron al relato. Algunas, como la de un tío suyo que fue guardia civil, han servido para dar detalles a su narración mientras que otras le proporcionaron la idea para un episodio, como aquél en que Paco es obligado a beber

ricino por blasfemar. En otros casos, las historias tuvieron un efecto más amplio sobre su novela pues el jefe de la partida que aparece en varios episodios, “Ojos Azules”, parece tener su origen en las narraciones de su padre, la última persona a la que Cervera agradece y “el primero que me habló de Ojos Azules” (*Maquis* 170).

Los agradecimientos al final de *La voz dormida* reconocen, entre otros, al historiador Secundino Serrano y a la guerrillera Remedios Montero.⁴¹⁹ Chacón incorpora a su novela un fragmento de la historia personal de esta guerrillera a través del personaje ficticio de Tomasa. Haciéndose eco de la vida de Montero, Tomasa, que está en la cárcel, es obligada a ir a misa y a besar el pie del Niño Jesús, pero la rabia que esta exigencia le provoca le lleva a morderle el pie. Como castigo, es encerrada en una celda de aislamiento durante un mes.⁴²⁰

En otro caso, parece que la historia (en un sentido más universal) deviene en la historia personal de Tomasa. En el estudio de Secundino Serrano, el historiador explica una forma cruel de eliminar a los republicanos en Extremadura llamado el “mareo”. Los que no apoyaron la sublevación militar fueron arrojados del Puente de Almaraz y tiroteados mientras intentaban llegar a tierra (*Maquis* 91). Mientras Tomasa está en la celda de aislamiento, cuenta cómo las fuerzas represoras la tiraron al río Tajo junto con su marido, sus cuatro hijos y su nuera y disparaban contra ellos cuando intentaban alcanzar una ribera. Tomasa es la única de su familia que sobrevivió a esta atrocidad.⁴²¹

⁴¹⁹ La dedicación del libro de Montero también sugiere la cercanía entre novelista y guerrillera: “a Dulce Chacón, mi Dulce, mi querida Dulce . . .” (5).

⁴²⁰ Montero cuenta esta historia en el documental *El siglo XX en femenino* de Ana Aguado. También está recogida en la entrevista ofrecida en el texto de Vidal Castaño. No obstante, no está incluida en su autobiografía.

⁴²¹ Otros ejemplos de la incorporación de la memoria histórica en *La voz dormida* se ofrecieron en el capítulo cuatro.

Aunque se podrían señalar otras obras literarias o fílmicas que incorporan aspectos de la memoria autobiográfica o de la memoria histórica, estos ejemplos sirven para mostrar no sólo cómo las historias orales y escritas pasan de una generación a otra y de los artistas a sus obras, sino cómo las obras reflejan la memoria colectiva. Otra manera en que las obras muestran su relación con la memoria colectiva es a través de las acciones de los personajes y de sus comentarios que son una reflexión del concepto que sus artistas tienen de los resistentes y de las fuerzas fascistas. Estas acciones y observaciones también captan a veces la memoria traumática que los personajes tienen de los acontecimientos violentos. Puesto que los capítulos sobre la evolución de las obras dedicaron su atención principalmente a la memoria colectiva manifestada en las representaciones de los dos bandos enfrentados, conviene ahora centrarse en una obra que ejemplifica tanto la memoria colectiva como la traumática, para así dedicar más atención a esta última.

Memoria colectiva y traumática

Para examinar la memoria colectiva y traumática que los personajes exhiben, me centraré en una obra para así lograr un análisis más detallado. Varias obras, como *Juan Caballero* y *La voz dormida*, ofrecen ejemplos interesantes de personajes que tienen memorias dolorosas de la lucha entre las fuerzas fascistas y los resistentes. En la novela de Luisa Carnés, Nati tiene pesadillas que muestran que no ha superado el trauma que la violencia le ha provocado. Reactúa, o revive de manera descontrolada, las visiones que le atormentan. Tomasa en la novela de Dulce Chacón, en cambio, ofrece un ejemplo de un personaje que logra re trabajar sus memorias traumáticas. Inicialmente no quiere acordarse del episodio de su vida que la convirtió en la única sobreviviente de su familia

y empieza a dejarse morir en la celda de castigo pues rechaza comida, pero la ejecución de Hortensia, de quien no pudo despedirse, la insta a recordar las últimas palabras de su amiga: “Nuestra única obligación es sobrevivir” (213). Aunque nadie la puede escuchar, Tomasa empieza a contar cómo sus parientes murieron acribillados y ahogados. El acto de narrar deviene su manera de retrabajar su memoria traumática y así, Tomasa apuesta por la vida pues este proceso le ayuda a encontrar un renovado interés en la vida y le permite reintegrarse socialmente.

Otra novela, *Si te dicen que caí*, ofrece un buen ejemplo de cómo los recuerdos de un personaje sirven para plasmar la memoria colectiva de su grupo. Como se ha dicho anteriormente, Sarnita (o Ñito) transmite las historias de sus amigos y los adultos cuya realidad se mezcla con la ficción en las aventuras de los kabileños. Estas creaciones son una manifestación de varias memorias pues reflejan la recopilación que los jóvenes hacen de las historias visuales (cómic, cine), escritas (periódicos) y orales, los recuerdos de sus padres y de “los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias y registros, detenidos y desaparecidos y fusilados” (Marsé 34).

A pesar de que estas novelas ofrecen ejemplos de los dos tipos de memoria que interesan en esta sección, la novela de Alfons Cervera, *Maquis*, es la obra que mejor exhibe tanto la memoria colectiva como la traumática de los personajes. Asimismo, esta narración servirá como un interesante punto de comparación al llegar a la siguiente sección: visión de las obras del último período sobre artistas y público y cómo afectan la memoria que los lectores y espectadores virtuales conforman de la resistencia. Puesto que esta tercera parte se centra en las obras que más han influido sobre la memoria, es preciso señalar en la presente sección algunos ejemplos de cómo *Maquis* ha afectado la memoria

colectiva. Éstos incluyen la actitud que la novela expone frente a la dicotomía memoria/olvido, la consideración de los orígenes de la resistencia, y la representación de la lucha entre los maquis y las fuerzas represoras.

Similar al estilo de *Si te dicen que caí*, *Maquis* aprovecha los recuerdos de un individuo, Ángel, para presentar una memoria colectiva que, en este caso, es la de los vecinos del pueblo Los Yesares. Tras presentarse, Ángel cede el protagonismo a las voces que emergen de su memoria para narrar fragmentos sin orden cronológico de la historia de Los Yesares. Aunque ahora es 1982 y hace muchos años que la partida de “Ojos Azules” mantenía en jaque a las autoridades fascistas de este pueblo, el hecho de que Ángel reactiva su memoria y, por tanto, no diferencia entre presente y pasado hace que los hechos presentados parezcan contemporáneos. La ruptura de esta división temporal transporta al lector virtual a la época de la violenta posguerra.

El marco de la novela se establece en el prólogo. Ángel, el narrador, se presenta y explica que cuando tenía cinco años, su padre, Sebastián, se echó al monte uniéndose a la partida de “Ojos Azules” porque mató a un guardia civil que le pegó por trabajar en domingo. Ángel refiere algunos incidentes de tortura y represión que ocurrieron en su pueblo antes de terminar su introducción. Uno de ellos es el tormento que él mismo sufrió de joven cuando la Guardia Civil –incapaces de dar con su padre– se vengó del asesinato del maestro fascista en el que Sebastián participó, quemándole las uñas con un soplete. Con respecto a la memoria, Ángel comenta que “cuando quiero recordar lo que pasó entonces y lo que pasó después voy dando saltos y confundiendo las voces y los nombres, como dicen que sucede siempre que quieres contar lo que recuerdas” (15).

Esta idea de dar saltos o no seguir el orden cronológico de sucesos al narrar de memoria se acerca a la memoria proustiana y contradice la descripción que Agustín de Hipona hace de este proceso. Según el santo, las imágenes “llegan juntas, en serie, bien ordenadas, a medida que las llamo; las primeras ceden la plaza a las siguientes, y al hacerlo se colocan aparte, para reaparecer cuando yo quiera. Esto es exactamente lo que ocurre cuando cuento algo de memoria” (204).

El problema de la organización de la memoria fue usado en *El cuarto de atrás* por Carmen Martín Gaité cuando retrató la dificultad de reconstruir y organizar los recuerdos de la época franquista. La novela de Cervera, sin embargo, deja la resolución de estos obstáculos a su lector. Por tanto, la estructura de *Maquis* parece indicar un deseo de no permitir que la memoria de los resistentes caiga en el olvido. Esto es, precisamente, lo que Rosario, la esposa de uno de los maquis, sugiere que el nuevo régimen desea: “no nos dejan ni recordar” (28). La carencia de un orden cronológico obliga al lector virtual a jugar un papel activo y conectar las piezas de este rompecabezas que es la memoria colectiva de los vecinos de Los Yesares. Para actualizar el relato, tiene que recordar los diferentes episodios e intentar ordenarlos.⁴²² De esta manera, las historias contadas acaban grabándose en la memoria del lector virtual puesto que el acto de recordarlas es una manera de “ensayar” la memoria, un proceso que según Pennebaker y Banasik, ayuda a reforzarla.

Al final del prólogo, Ángel comenta que “no hay maestros de la memoria. [. . .] Sólo del miedo que impide recordar con exactitud la manera en que sucedieron los acontecimientos” (16). Con “miedo”, se sugiere la represión impuesta por el régimen de

⁴²² Para una explicación del concepto de la actualización de una obra narrativa, véase el estudio de Humberto Eco, *Obra abierta*.

Franco. En el epílogo, Ángel señala que después de que un guardia civil mató a Rosario, se prohibió la mención de su nombre tal como se impidió que se nombrara a todos los maquis que murieron luchando. No obstante, como Pennebaker y Banasik mostraron en su estudio de los acontecimientos silenciosos, en los casos en que la gente no puede o no quiere hablar de un suceso importante, el silencio impuesto suele llevarles a recordarlo más, pero sin resolverlo.

Irónicamente, el intento de no pensar en un suceso traumático acaba por fijarlo más plenamente en la memoria. El hecho de que la memoria haya sido reprimida ha contribuido a reforzar las historias del colectivo en la memoria de Ángel. Cada noche cuando las recuerda, Ángel reensaya su memoria. El lector virtual, al recordarlas e intentar ponerlas en un orden que les dé sentido, también reensaya ésta. No obstante, hay una diferencia entre estos dos actos. Mientras que Ángel reacciona al pasado, el lector virtual lo retrabaja. Propongo que éste es capaz de dicho proceso virtual ya que según LaCapra facilita la superación de un trauma, pues posee, por lo menos, cierta distancia crítica ante los acontecimientos narrados. Al lector virtual no le quemaron los dedos con un soplete; tampoco entró en un estado de melancolía debido a la imposibilidad de darle a su padre una sepultura digna; y, en vez de vivir un silencio impuesto, participa en la epifanía al leer sobre estos acontecimientos.⁴²³ La distancia crítica le permite ensayar la memoria de manera que organiza y asimila los acontecimientos traumáticos presentados. El proceso de asimilación le ayuda a superar el trauma colectivo de la guerra y posguerra

⁴²³ De manera similar, el acto de reescribir puede ser también, en el caso del autor, una manera para retrabajar un pasado colectivo traumático. Los autores de ficción, como Cervera, también poseerían una distancia crítica de la representación ficticia que elaboran. Incluso en el caso de las autobiografías, la escritura puede ser una manera de recordar el pasado a propósito y acercarse a ello con pensamiento crítico.

y el acto de ensayar la memoria contribuye a fijar estas historias en su memoria.⁴²⁴ Por estas razones, propongo que la novela de Cervera, al obligar al lector virtual a pensar más sobre los sucesos narrados para ponerlos en orden y darles sentido, logra crear en la mente de sus lectores una memoria más sólida de los maquis, lo cual no garantiza tampoco su longevidad.

La importancia de mantener viva la memoria de los resistentes es expresada por el maestro republicano de la manera siguiente: “no somos nada, que sólo somos lo que los demás, cuando nos morimos, recuerdan de nosotros” (70). Así pues, además de la estructura de la novela, los comentarios de los personajes y del narrador resaltan la importancia de recordar y, en particular de no permitir que la versión oficial sea la unívoca. A lo largo de la obra, hay varias referencias directas a la memoria y el olvido. En uno de los últimos ejemplos, la idea del poder de los fascistas para establecer su versión de la verdad exclusiva se combina con la imagen de la condenación de la memoria de los vencidos al olvido: “En la memoria de la gente sólo quedan las guerras ganadas por los vencedores, las otras se olvidan porque las victorias oscurecen la indignidad de la derrota y al final siempre habrá una suplantación de la verdad escrita por los cronistas del olvido” (152). Así pues, la novela de Cervera favorece una actitud

⁴²⁴ El proceso de reensayar la memoria también puede conducir al individuo a olvidar un suceso si ya no siente la necesidad de recordarlo puesto que lo ha re trabajado y asimilado. Incluso si la memoria de ciertos lectores se hiciera más débil, será porque han logrado resolver, por lo menos hasta cierto punto, sus memorias traumáticas reales, si las hubiera, y virtuales si formales y, por lo tanto, habrán logrado una paz que no está basada en el silencio y la desmemoria o el desconocimiento. Según LaCapra, al enterrar un trauma sin re trabajarlo, se escapan los fantasmas del pasado de las heridas no cicatrizadas y continúan volviendo hasta que la persona re trabaje su memoria traumática y logre cierta resolución. Para otros lectores, sin embargo, que han superado en lo posible estos traumas y desean mantener viva la memoria histórica, el texto les sirve como punto de partida pues representa una parte de la memoria colectiva de España. Es pues, en este sentido que las obras cumplen su papel funcional según las ideas de Nora. Los lugares de memoria, como se explicó anteriormente, son lugares en tres sentidos: material, simbólico y funcional.

positiva frente a la necesidad de mantener viva la memoria y denuncia no sólo el olvido, sino la desmemoria que los vencedores han impuesto.

Los fragmentos de la historia de Los Yesares que el lector virtual tiene que organizar son emitidos por diferentes voces narrativas. Éstas incluyen personas que se opusieron a la dictadura y otras que la apoyaron. Parece que hablan directamente al lector, pero es preciso recordar que emergen desde la memoria de Ángel y, por tanto, han pasado por su filtro del recuerdo, ofreciendo así su perspectiva de los sucesos. Es más, el hecho de que estas voces estén en su cabeza muestra que la novela entera es la reactuación que Ángel hace de sus memorias traumáticas. Por esta razón, conviene centrar el análisis en la memoria de Ángel para explorar cómo sirve de reflejo de la memoria colectiva que el autor ha captado en papel.

La percepción que Ángel tiene del pasado difiere de cómo su madre, Guadalupe, lo recuerda. En el epílogo, aquél señala que ésta ha aprendido a recordar sólo lo bueno y guapo que era su padre. Mientras que Guadalupe sólo recuerda y habla del pasado de vez en cuando, Ángel ha mirado sus uñas cada noche antes de acostarse durante casi cuarenta años. El soplete que los guardias civiles usaron para quemar sus dedos dejaron sus uñas con un color azul que le recuerda el día en que deseaba morir o huir al monte siguiendo los pasos de su padre debido a la intensidad del dolor. El hecho de que esta memoria traumática sea invocada cada noche muestra que Ángel no ha logrado superarla.⁴²⁵ Repite el pasado de manera compulsiva y esto le bloquea el futuro haciendo imposible que encuentre un renovado interés en la vida. La madre, en cambio, ha logrado encontrar una esperanza en el futuro y ha vuelto a integrarse socialmente. El futuro es, precisamente, el

⁴²⁵ Se puede contrastar el trauma memorioso de las uñas con el placer evocado de la magdalena proustiana.

tema del que Ángel se niega a hablar: “no le hablo de ese futuro que a ella se le ha abierto como una brecha feliz a la esperanza” (168).

La diferencia entre la manera en que la madre y el hijo se acuerdan del pasado es debido en parte a la diferencia entre sus edades cuando los sucesos traumáticos ocurrieron. Ángel, como ya se mencionó, tenía cinco años cuando su padre se unió a la guerrilla de “Ojos Azules” y ocho o nueve cuando los guardias civiles le torturaron. Unos años después, Sebastián es herido en el monte y bajado a la plaza, donde los civiles lo maltratan antes de fusilarlo.⁴²⁶ Puesto que todos estos acontecimientos traumáticos ocurren cuando Ángel tiene una edad cercana a la que varios estudios han considerado como el período de la vida más importante para la formación de la identidad (desde los diez o quince años hasta los veinticinco años), no es sorprendente que estos sucesos hayan afectado más a Ángel que a su madre. La importancia que esta edad tiene para la formación de la identidad hace que los recuerdos formados durante estos años sean más vívidos y más duraderos.

Puesto que no es muy obvio que Ángel no haya logrado retrabajar estas memorias traumáticas, sino que las reactúa, es preciso compararlo brevemente con el personaje de otra obra. En *Juan Caballero*, por ejemplo, Nati tiene diecisiete años cuando la guerra comienza. Ella sufre pesadillas, una clara forma de reaccionar a un acontecimiento traumático. Se despierta por la noche después de revivir en sus sueños la experiencia de la interrupción de las tropas fascistas en su casa, la cual comienzan a destruir. Más tarde,

⁴²⁶ La novela no indica la edad de Ángel cuando presencia la tortura y fusilamiento de su padre, pero se puede deducir comparando su vida al período en el que los maquis actuaban. Si Ángel tenía cinco años en 1941 cuando su padre se unió a la partida de “Ojos Azules”, haría los doce en 1948 y dieciséis en 1952. Puesto que el primer año marca el comienzo del declive de la guerrilla y el segundo la fecha en que la resistencia rural llegó a ser prácticamente inexistente, es probable que la muerte de Sebastián ocurriera entre estos años. Si así es, Ángel no habría tenido más de dieciséis años cuando presencia el fusilamiento de su padre.

tras ver a un hombre ahorcado, Nati tiene visiones del muerto. Estas alucinaciones son otro ejemplo de que ella reaccúa estos acontecimientos límites. No es capaz de recordarlos voluntariamente, sino que le saltan a la memoria sin control.

Debido a que el narrador de la novela de Cervera permite que las voces en su conciencia hablen directamente al lector virtual de la lucha entre los maquis y las fuerzas del régimen, hay pocas referencias a las memorias traumáticas de Ángel. No obstante, es preciso captar las pistas ofrecidas en el prólogo y el epílogo, pues estas secciones son los únicos momentos en que se escucha la voz de Ángel.⁴²⁷ El hecho de que mire sus uñas cada noche durante casi cuarenta años muestra que no ha logrado re trabajar estos traumas. El pasado surge constantemente sin que él lo evoque voluntariamente. No ha encontrado un renovado interés en la vida; el futuro está bloqueado pues los demonios del pasado siguen volviendo para atormentarle. Aunque la novela no ofrece ejemplos claros de la reactivación del pasado como alucinaciones y pesadillas, es preciso recordar que todas las voces que narran la historia de Los Yesares emergen de la memoria de Ángel. Así, casi toda la novela es la reactivación del pasado que Ángel realiza cuando mira sus uñas.

Sus memorias traumáticas fueron causadas por los acontecimientos límites que vivió de joven: su propia tortura, el maltrato y ejecución de su padre, etc. Según LaCapra, una persona no experimenta toda la angustia que un acontecimiento límite produce cuando acaece el suceso traumático. Se bloquea y ocurre un lapso o ruptura de la memoria. Pero, el psicoanalista señala que “what is denied or repressed in a lapse of memory does not disappear; it returns in a transformed, at times disfigured and disguised

⁴²⁷ Aunque otros personajes refieren los sucesos violentos que Ángel vivió de joven, no es hasta *Aquel invierno*, la novela más reciente de Cervera que toca la resistencia, que se escucha al protagonista narrar los acontecimientos límites que tanto le afectaron (155-58).

manner” (*History and Memory* 10). La memoria traumática puede volver de muchas formas incluyendo alucinaciones, *flashbacks* y sueños. Estas formas de reactuar el pasado son un esfuerzo por recrear la angustia no asimilada y traumática para así intentar retrabajarla. Pero estos métodos no ayudan al individuo a asimilar la angustia. Sólo sirven para inducirle a un ciclo de repetición compulsiva. Según LaCapra, una persona sólo puede lograr control parcial de sus memorias traumáticas si participa en actos de retrabajo. Éstos requieren que uno recuerde el pasado de manera voluntaria para reflexionar de modo significativo sobre el trauma. Mientras las voces hablan desde la memoria de Ángel, son presentadas tal cual. No hay indicación de que él cuestione o analice sus memorias traumáticas con distancia crítica.

Otro factor que no permite que Ángel retrabaje sus memorias traumáticas es el hecho de que no pudo pasar por un período de luto después de la muerte de su padre. En el epílogo, Ángel explica que un día su madre y él trasladaron “los restos de mi padre a un nicho como los demás. Sólo había en el hoyo del cementerio civil donde le enterraron unos cuanto trapos y seis o siete pedazos de plomo mezclados con el polvo del tiempo y de sus huesos” (167). Los “rojos” fueron enterrados en el cementerio civil junto con los que se suicidaron. Este lugar representa donde los marginados descansan en paz. Separados del cementerio cristiano, pasan a ser los olvidados, los miembros de la sociedad por quienes nadie llevó luto. El deseo de trasladar los restos de Sebastián y ponerlos en una tumba marcada muestra su necesidad de reconocer su vida. A pesar de que muchos años han pasado desde su fusilamiento, la necesidad de guardar luto no ha desaparecido. La tumba marcada sirve a Ángel y a su madre como lugar donde pueden participar en este proceso. Aunque no se sabe cuándo ocurre el traslado, es probable que

no ocurriera hasta después de la transición a un gobierno democrático. Las décadas que han pasado han convertido la ropa de Sebastián en trapos y su cuerpo en huesos, polvo y los seis o siete trozos de plomo que acabaron con su vida. El paso de tiempo también ha devastado a Ángel. La imposibilidad de guardar luto por su padre bloqueó un proceso importante que le habría permitido retribuir su memoria herida. La novela termina sugiriendo que Ángel nunca logra resolver los traumas que los acontecimientos límites le produjeron. Está atrapado en un estado de melancolía que le lleva a recordar el pasado de manera obsesiva cada vez que mira sus uñas azules.

Resumiendo, se ha visto cómo *Maquis* exhibe tanto la memoria colectiva como la traumática a través de las voces que emergen de la mente de Ángel. La representación de la lucha entre los maquis y las fuerzas represoras continúa la tradición de acercarse a este tema desde una mirada seria y dramática que respeta la línea convencional entre la ficción y los sucesos reales. El texto retrata los orígenes de la resistencia al mostrar que Sebastián tiene que unirse a los maquis tras rebelarse contra la represión franquista. Asimismo, el asesinato del maestro fascista señala la inspiración política de la lucha y el esfuerzo de los maquis por no permitir que las nuevas autoridades controlen la memoria que sus hijos se formarán de ellos. Estos dos aspectos de la representación del movimiento guerrillero lo dibujan como un fenómeno comprensible. La novela también acerca el lector virtual al período retratado de manera que éste siente mayor conexión sentimental con los personajes. Como se comentó arriba, el hecho de que Ángel reactúe sus memorias traumáticas transporta al lector virtual a la posguerra. Asimismo, el hecho de que los acontecimientos límites que vivió hace muchos años le siguen perturbando muestra cómo el pasado afecta el presente. Finalmente, la actitud que la novela expone

frente a la dicotomía entre memoria y olvido muestra una clara preferencia por la necesidad de recordar y de luchar contra el olvido y el silencio impuesto por el régimen.

Como se vio en el primer capítulo, la combinación de la imagen de la guerra y la posguerra como una época comprensible y cercana, la explicación de los orígenes de un conflicto (en este caso la lucha guerrillera), y la reacción emocional que la representación dramática (del sufrimiento de Ángel y otros) le produce al lector virtual contribuyen a favorecer una memoria más sólida de este período. También se mostró que cuanto mayor sea el efecto emocional de la obra y la conexión que el público siente con los personajes, mayor será su acuerdo con las creencias y actitudes expresadas en la obra. Así pues, es probable que el lector virtual adopte una actitud favorable a la necesidad de recordar el pasado. De manera similar, la estructura de la obra (que obliga a éste a unir las voces fracturadas en un rompecabezas) también sirve para fortalecer la memoria colectiva. Es más, puesto que el lector virtual posee cierta distancia crítica, el acto de leer la novela y de organizar las historias le sirven como una manera para retrabajar como mediador en los acontecimientos traumáticos que pertenecen a la memoria colectiva. La posibilidad de reflexionar de manera significativa sobre el pasado, de ordenar los acontecimientos le ayudaría a canalizar (Spinoza) en la medida de lo posible estos traumas y cerrar heridas abiertas.

Memoria colectiva actual

Tras haber considerado cómo la memoria autobiográfica e histórica se incorporan a las obras y la manera en que éstas manifiestan la memoria colectiva y traumática de los personajes, hay que plantear dos preguntas: Primero, ¿qué indica la producción literaria y

filmica del período más reciente de sus artistas y su público? Segundo, ¿cómo va a afectar la memoria que se forma de la resistencia? Para contestarlas, será preciso volver a las teorías de Bernard Rimé y Véronique Christophe sobre la comunicación social primaria y secundaria y las ideas de Juanjo Igartua y Dario Paez sobre cómo el efecto emocional de una obra en relación con otros factores afecta la percepción del pasado y la disposición del público a pensar que es mejor recordar u olvidar un acontecimiento traumático.

La producción artística que se observa recientemente no se puede comprender sin entender los períodos anteriores puesto que las obras de generaciones previas afectan a los futuros escritores y directores. El dominio de la versión oficial durante el largo período de la época franquista es probablemente uno de los factores que más ha influido sobre el auge de voces generalmente favorables a la guerrilla desde mediados de los ochenta. Los escritores, directores y resistentes proyectan sus cámaras y mojan sus plumas a fin de dejar para la posteridad otra versión de los hechos. Este deseo sería aún más acuciante para los protagonistas que se ven al final de su camino y con la preocupación de que pudieran morir sin dar a conocer su parte de la historia no oficial.

Aunque en el último período se aprecia un aumento en las autobiografías y los documentales superan enormemente a las películas de ficción, es preciso recordar que las obras divulgativas influyen escasamente sobre la memoria colectiva debido a que su distribución es menor junto al trabajo estético presente en las ficciones. Ya he mencionado la dificultad que tuve para obtener muchos de los documentales, incluso, los producidos recientemente. Las autobiografías tampoco están al alcance de la mano pues muchos de los libros de los guerrilleros los obtuve porque asistí a conferencias sobre la

resistencia.⁴²⁸ Estos detalles ayudan a apreciar que la literatura y el cine de ficción influyen más en la formación de la memoria colectiva y, por lo tanto, esta sección se centrará en estos textos.

En las representaciones ficticias del período más reciente, el interés en la resistencia decae. Anteriormente se comentó que el papel otorgado a los guerrilleros es limitado en muchos casos a apariencias o, como en la adaptación fílmica de la novela de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*, desaparece completamente. En otros casos, por ejemplo *El embrujo de Shanghai*, la lucha guerrillera forma parte del pasado de los personajes de manera que realmente el tema sólo sirve para proveer la intriga y el suspense de la obra. Estas obras no suelen considerar las causas de la guerra o de la formación del movimiento guerrillero, lo cual muestra que se obvia una parte violenta de la historia de España y, por lo tanto, se idealiza la memoria.⁴²⁹ Aparte de estos aspectos que muestran cómo la lucha guerrillera cae en el olvido, otras obras que parodian la historia o difuminan la línea entre los hechos históricos y la ficción ejemplifican cómo el distanciamiento psicológico contribuye a crear representaciones que idealizan la memoria en las obras más recientes. Debido a que éstas afectan la reacción emocional de los lectores y espectadores, la distancia psicológica será uno de los factores de mayor interés en esta sección.

Soldados de Salamina y *El portero* son, quizás, los dos ejemplos mejores de cómo se idealiza la memoria. Además de difuminar sus aspectos negativos pasando por alto la

⁴²⁸ Éstos sólo se venden en muy pocas librerías. Felipe Matarranz me llevó a una en Llanes que tenía el suyo y los textos de Antonio Esteban Garvía y Remedios Montero los obtuve en la conferencia que La Gavilla Verde organizó en Santa Cruz de Moya en 2006. Garvía presentó su libro en las jornadas y el texto de Montero estaba disponible gracias a una librería pequeña.

⁴²⁹ Al volver al concepto de Igartua y Paez sobre la idealización de la memoria, es preciso recordar que no quiere decir una representación completamente positiva del pasado, sino una que es menos negativa. Por otro lado, Marsé ya había mostrado crudamente ese pasado en *Si te dicen*, por lo que necesita renovarse.

represión violenta que dio origen al movimiento guerrillero y el uso de tortura y asesinatos para acabar con los resistentes, estas obras suavizan la memoria mediante otros aspectos de su representación. En las versiones literarias y cinematográficas de *Soldados de Salamina*⁴³⁰ éstos incluyen el desinterés que ciertos personajes muestran frente a la historia, la disminución de la importancia de los discursos de Sánchez Mazas, las referencias ambiguas a la sublevación militar y la guerra, y la imagen de que todos perdieron la guerra (mediante comentarios de los personajes y los paralelismos entre la victimización de vencedores y vencidos). En *El portero* el uso del humor negro, que mezcla comedia y seriedad, produce imágenes menos impactantes y negativas que una representación más dramática de la violencia bélica y las represalias de posguerra. Asimismo, el efímero papel de los resistentes y el final ambiguo contribuyen a la conformación de una memoria idealizada.

La parodia de Gonzalo Suárez se burla de muchos aspectos relacionados con la lucha guerrillera. Comienza con un tono serio y no es hasta ver unas escenas ridículas que el público se da cuenta de que nada en la obra se libraría del seco humor negro del director. Se imitan hasta los textos que aparecen al principio de otras películas y documentales y los comentarios de los narradores. Antes de comenzar la acción, se proyectan las siguientes oraciones: “ESPAÑA 1948. Mientras los maquis prosiguen desde las montañas su lucha contra Franco, un hombre llega en su camioneta a un pueblo

⁴³⁰ A lo largo de esta discusión de *Soldados de Salamina*, intentaré mantener vivo un diálogo entre la novela y la adaptación fílmica por varias razones. En primer lugar, me hará falta referir en algunas partes a una de las dos versiones pues ejemplifica mejor el punto que estoy intentando esclarecer. Segundo, los críticos muchas veces se centran en la versión fílmica o literaria, pero sus comentarios son válidos para la otra. No obstante, la poca consideración que la adaptación teatral recibe en este estudio se debe a que no la he visto y desconozco cualquier cambio que la pudiera distinguir de las otras versiones.

asturiano”. Una voz en off lee el texto y añade dos oraciones al final: “La historia se interrumpe. Comienza la leyenda”.

Tras incitarle al espectador a pensar que está ante la representación de la historia de algún guerrillero legendario, la película comienza mostrando una camioneta que se acerca a un pueblo de noche. Nardo, un maquis, para el vehículo de Ramiro Forteza, un exportero del Real Madrid, y sube en la parte de atrás sin decirle nada. A poco, les para una pareja de la Guardia Civil. El sargento le trata bruscamente contestando sus “buenas noches” con la demanda habitual: “Documentación”. El otro guardia revisa la camioneta, pero no denuncia la presencia del maquis puesto que éste le amenaza con su pistola. Al acercarse a un pueblo, el guerrillero le indica que quiere bajarse. Muerde una manzana y se la entrega a Forteza, explicándole que se la dé al dueño de la posada que le pondrá de comer, pero le avisa que no pida la sopa. Así lo hace y durante un tiempo hay una tensión enorme en el bar. No se sabe qué significa la manzana ni cómo va a reaccionar el dueño. Cuando le sirven sopa, Forteza intenta dársela al perro, pero éste gime y se aleja. La escena siguiente da la primera pista inconfundible de que la película es una parodia. El médico revisa una burra y explica que su falta de compañía le ha provocado una preñez psicológica.

La mofa ante la seriedad con la que otras películas y documentales han tratado la historia de la guerrilla muestra la distancia psicológica del director pues su filme sugiere todo lo opuesto que las obras con tono formal. El texto al principio de *Terra de canones*, por ejemplo, revela el deseo del director de homenajear a los guerrilleros antifascistas.⁴³¹

También, como se comentó anteriormente, el documental de C. M. Hardt, *Death in El*

⁴³¹ Se lee: “Aquesta pel.lícula ret homenatge al maquis, moviment de resistència antifeixista com tants d’altres moviments històrics o actuals. A tots els maquis : als de les muntanyes, anònims, que s’aplegaven en petits exèrcits, i al urbans, solitaris, com en Faceries o el germans Sabater”.

Valle, responde a la voluntad de la directora de explayar verdades históricas que se han ocultado o tergiversado y, en el caso de los documentales de Arteseros, éste espera contar la historia de los maquis para que las futuras generaciones no la olviden. Con respecto a las obras literarias, se podría ofrecer ejemplos similares pues antes se señaló cómo muchos novelistas incorporan la memoria autobiográfica e histórica en sus narraciones. *Luna de lobos*, por ejemplo, parece un homenaje a “Gorete” o por lo menos una manera de no dejarle sufrir la segunda muerte, el olvido. Así pues, la burla de Suárez sugiere que no sólo no le inspira ninguna de estas motivaciones sino que también apunta al cansancio que los artistas sienten ante la forma tradicional de acercarse a la resistencia.⁴³²

La distancia psicológica que esta obra exhibe incluye su manera de tratar hasta los temas más sensibles. Se bromea sobre la violación múltiple de Manuela, la hermana de Nardo, que ocurrió durante la guerra civil. La irreverencia con la que se trata este acontecimiento traumático se observa cuando la mujer del sargento de la Guardia Civil, le pregunta a Manuela, sobre el tamaño de “los moros”.⁴³³ El hecho de que haya tenido relaciones con marroquíes es innegable puesto que tiene un hijo de piel muy oscura.⁴³⁴ Más tarde, Manuela le dice a Forteza que para algunos, ella es peor que una “puta”. La gente dice que se acostó con un moro y que le gustó, pero dejando claro que fue violada, explica que fueron muchos y borrachos. Debido a este maltrato, no soporta que ningún hombre la toque. A pesar de la seriedad del asunto, no se libra del acerbo humor negro de Suárez. En este caso, deviene más evidente que el público tiene que compartir el mismo

⁴³² De manera similar, el uso de la fantasía en *El laberinto del fauno* señala el intento de encontrar nuevas vías para hablar de la misma historia.

⁴³³ La conversación entre Manuela y la mujer del guardia es una mofa del carácter recatado que se esperarí de ésta. La burla de la sexualidad de esta mujer se comentó en el capítulo seis.

⁴³⁴ La raza del hijo también es objeto de la risa pues la mofa de los chicos de su edad le lleva a bañarse a la luz de la luna para intentar blanquearse.

distanciamiento psicológico que el director pues en el caso contrario no vería la obra o dejaría de verla cuando el humor llegara a ser demasiado ofensivo para su gusto.

Aunque detrás del humor con el que se trata la violación de Manuela hay un elemento de seriedad que sugiere la violencia de la guerra, esta representación no es tan impactante como una imagen dramática de tortura o muerte. En la medida en que los aspectos violentos del pasado se difuminan, la memoria se idealiza. Mientras que este caso permite entrever la miseria detrás del humor, no es así en otros momentos. El conflicto real entre el régimen y los guerrilleros deviene un jocoso partido de penaltis en la película.⁴³⁵ La obra concluye de manera ambigua pues el pueblo se lleva la portería. Esto sugiere que nadie gana, lo cual recuerda la idea de que todos perdieron la guerra.⁴³⁶ Los espectadores que desconocen la historia de la resistencia no aprenderían nada de la película sobre las represiones que provocaron la formación de guerrillas ni sobre los métodos represivos que se emplearon para desarticularlas. Así pues, se aprecia nuevamente que la parodia y el humor negro producen un efecto menos dramático y

⁴³⁵ Según me refiere Naharro Calderón, ésta es una metáfora de cómo el fútbol, muy admirado por Gonzalo Suárez, su padrastró fue el famoso entrenador Helenio Herrera, representa en *El Portero* una escenificación semiótica, entonces, del conflicto civil, donde fuerzas represoras y pueblo guerrillero quieren triunfar ante el guardameta testigo del Real Madrid (ver infra) que salvaguarda el espíritu de la nación. En ésta, también hoy, sometida a la fragmentación de los localismos y regionalismos, este deporte y su torneo de Liga, por ejemplo, sustituyen a la desaparición de las instituciones que la representaban y permiten canalizar altos grados de violencia simbólica (banderas, cantos, gestos) en donde ciertos equipos (Real Madrid) se asocian a estos delirantes imaginarios de tradición centralista y represora, y otros (Barcelona, Athletic Bilbao) a los de oposición y resistencia. Sin embargo pocos sospechan que el dictador era seguidor del Athletic Bilbao, cuyo espíritu de pura raza (recordemos su *Raza* de Jaime de Andrade) se remontaba a la vieja alcuña vizcaina bajo cuyo palio se podían cobijar tanto los seguidores del etnocentrismo de Sabino Arana o del tradicionalismo carlista con los de la pureza de la patriótica sangre del cristiano viejo.

⁴³⁶ Esta idea evita la necesidad de considerar las causas de la guerra (soslayando así otorgar responsabilidades) y de reconocer la desigualdad que la contienda produjo: el desequilibrio entre las represalias fascistas y republicanas, la cantidad de españoles que a mediados de los cuarenta seguían en el exilio, las cárceles o los campos de concentración franquistas, las ayudas económicas, laborales y escolares que se daban a los adictos al régimen frente a la expulsión de republicanos de sus puestos y la confiscación de sus bienes. Pero el lector virtual también puede advertir que como pasa la memoria de la guerra, es el pueblo que impone ahora las pautas del final de la pugna. Si el franquismo ganó la guerra, sin embargo, perdió la batalla de la historia. El mito termina por desbancar a la cruda realidad. Ver “De prisiones históricas” de Naharro Calderón.

negativo que una representación sería de la violencia y, por lo tanto, esta película idealiza, por lo menos hasta cierto punto, la memoria colectiva de la guerra y la resistencia.

En la adaptación fílmica de *Soldados de Salamina* la mezcla de la realidad histórica y la ficción ejemplifica otra manera en que la distancia psicológica de los directores les ha llevado a optar por un acercamiento al tema ajeno al tradicional. Las entrevistas que la protagonista Lola Cercas (Ariadna Gil) realiza para investigar el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas son presentadas como auténticas. En varias ocasiones la película llama la atención del espectador al hecho de que los interpelados, Chicho Sánchez Ferlosio,⁴³⁷ Daniel Angelats y Joaquim Figueras (dos de los tres “amigos del bosque”, los huidos republicanos que ayudaron a Sánchez Mazas) y el sobrino de Joaquim, Jaume Figueras, no son actores sino ellos mismos. Entre los créditos, al inicio del filme, se anuncia que la obra incluye “los testimonios reales de Joaquim Figueras, Daniel Angelats, Jaume Figueras y Chicho Sánchez Ferlosio”. Asimismo, los créditos finales indican el nombre del personaje en una columna y el nombre del actor en otra. La lista incluye a Pere Figueras⁴³⁸, Quim Figueras-20 años y Daniel Angelats-20 años, de manera que se reconoce qué actores interpretan a los “amigos del bosque” durante las escenas del final de la guerra. Luego, en una sola columna se ponen los nombres de Joaquim Figueras, Daniel Angelats, Jaume Figueras y Chicho Sánchez Ferlosio. Como no hay actores que correspondan con estos nombres, se resalta nuevamente que ellos mismos aparecen delante de la cámara.

⁴³⁷ Aunque en la novela el narrador escucha la historia de Sánchez Mazas de su hijo Rafael Sánchez Ferlosio, es el hermano de éste, José Antonio (Chicho), el que aparece en la película.

⁴³⁸ Puesto que Pere Figueras ha muerto y sólo aparece en las escenas de la guerra, no hay distinción que indique su edad.

Algunos aspectos fílmicos de las entrevistas también muestran un esfuerzo por subrayar que éstas son reales. En estas escenas se aprecia el uso de una cámara al hombro o, por lo menos, se simula el efecto visual que el uso de esta técnica produciría. El cuadro a veces se mueve bruscamente simulando movimientos de cámara decididos con urgencia o, en otros casos, la imposibilidad de que el cámara se mantenga completamente firme en una posición. Asimismo, los cambios abruptos del zoom sugieren decisiones tomadas sobre la marcha para captar testimonios que, supuestamente, no se van a repetir delante de la cámara. En algunos instantes, el personaje se mueve, pero la cámara sólo le sigue tras el medio segundo necesario para que el cámara reaccione. Así se insinúa que éste no anticipaba su movimiento, lo cual habla sobre la inmediatez de lo filmado y le da al espectador la sensación de estar ante una escena que no se ha ensayado. Aparte de los “desperfectos” del cuadro, los zoom también sugieren que las entrevistas son auténticas.⁴³⁹

Otros aspectos de las entrevistas que subrayan para el espectador su realidad incluyen la candidez de los comentarios de los interpelados y el hecho de que algunos hablan en catalán. El cambio del español al catalán apunta a que estas personas se sienten más cómodas expresándose en este idioma. Esta parte del diálogo viene acompañada por subtítulos en español para universalizar la comprensión. El cambio a un idioma más local parece subrayar que los entrevistados no son actores y que la autenticidad de sus

⁴³⁹ A cambio de una imagen menos perfecta, la cámara de 16mm, que se puede sostener con la mano, ofrece la libertad necesaria para captar acontecimientos mientras ocurren y, por eso, se asocia con el periodismo y ciertas escuelas de documentales como el *cinéma vérité*. Para muchos documentalistas, la perfección de la imagen debe generar desconfianza pues sugiere la manipulación del material por parte del director. Frente a la belleza de la imagen que los directores de ficción captaban, estos documentalistas consideraban que la belleza de sus obras radicaba en la autenticidad de los hechos que grababan (Giannetti 226).

testimonios es más importante que la barrera lingüística presentada por su intervención.⁴⁴⁰

Los efectos de una cámara al hombro no se limitan a las escenas de las entrevistas. Otros momentos en que esta estética se aprecia incluyen la escena en que Lola está sentada en el monumento a las víctimas del fusilamiento de Collrell. Asimismo, inmediatamente después de la entrevista con Joaquim Figueras, Lola y Miquel Aguirre encuentran la orden que ponía a Pere Figueras en libertad. Esta escena también exhibe una imagen en que el cuadro se mueve según las pequeñas imperfecciones que produce una cámara al hombro. Lo mismo ocurre en la escena que sigue la entrevista con Chicho Sánchez Ferlosio. Mientras Lola camina por las calles de Madrid, se puede observar la estética creada por una cámara al hombro. La yuxtaposición de estas escenas difumina la línea convencional entre la realidad y la ficción puesto que la estética de este tipo de cámara presta más realismo a las escenas en que sólo salen actores. Así pues, se podría decir que Trueba lleva el concepto de Cercas de un “relato real” no sólo a la trama, sino también a la imagen.

Según algunos críticos, como David F. Richter, la obra cuestiona los conceptos de historia y memoria.⁴⁴¹ Aunque no estoy en desacuerdo con estas observaciones, propongo mostrar que la conclusión de *Soldados de Salamina* sugiere una preocupación menor con la historia. La obra termina de manera abierta pues no se sabe si Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas. Al irse, Lola se lo pregunta, pero Miralles no responde e insta al taxista a arrancar, de manera que no haya mayor discusión sobre el tema. Al

⁴⁴⁰ El uso del catalán es un elemento de espontaneidad lingüística normal para los hablantes gerundenses. En la novela, las entrevistas son en español.

⁴⁴¹ Para Richter, el final abierto problematiza la reconciliación de las muchas historias (“stories”) con la posibilidad de una sola y unificada historia (“history”) (291).

negarse a contar lo que sabe Miralles no quiere ser convertido en héroe, y condena esta parte de la historia al olvido de manera que la actitud de este personaje sugiere su desinterés en la recuperación del pasado.⁴⁴² Por otro lado, si Miralles no es el miliciano, esto no parece importarle a Lola o, en la novela, al narrador Javier Cercas. Como Claudia Jünke ha comentado, parece que a éste le interesa más lo literario pues cualquier héroe republicano le basta para terminar su “relato real”, incluso si no es el miliciano al que buscaba (120-21).⁴⁴³ En este caso, la importancia de la investigación histórica llega a ser suplantada por el arte de escribir novelas. Esta actitud sólo puede producirse cuando los fervores ideológicos y políticos se han templado y la preocupación por recuperar la veracidad histórica ha menguado.⁴⁴⁴ Al ser los responsables de las versiones que se han producido de la obra, Cercas y Trueba parecen indicar –tal como sus personajes– que les interesa más un relato bien construido que un texto que se limita a los hechos verificables.⁴⁴⁵ De la misma manera en que esta preferencia apunta a la distancia

⁴⁴² Más abajo se retomará la negación de Miralles para comentar cómo su actitud afecta la memoria colectiva. Naharro Calderón señala en *Sangrías* y “Memorias y olvidos” la incongruencia de la humildad heroica de Miralles en 1983 cuando las “Amicales” de antiguos combatientes republicanos en Francia vivían su apogeo. La novela claramente sigue la trama del origen desconocido del “rosebud” de *Citizen Kane*.

⁴⁴³ Como David F. Richter y Luis García Jambarina han señalado, la segunda parte de la novela, “Soldados de Salamina”, es el primer intento del narrador de escribir su “relato real”. Esta parte, que parece un texto más puramente histórico pues el narrador no interviene en ella como personaje, deja al protagonista Cercas insatisfecho. (En la adaptación cinematográfica, la presentación de esta versión del “relato real” es superficialmente transmitida al espectador mediante las escenas que muestran a Lola escribiendo el texto y otra en la que Conchi lee el borrador y las dos lo comentan.) En la novela, Javier Cercas sigue investigando para encontrar la pieza que le falta para completar su relato, el miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas. Sólo al terminar la tercera y última parte de la novela, puede darse cuenta el lector de que lo que tiene entre sus manos es el “relato real” del narrador, un segundo intento más literario (incluso metaliterario) que sí le satisface.

⁴⁴⁴ Jünke señala esta despolitización con respecto al artículo que aparece tanto en la versión literaria como en la fílmica: “El artículo refleja claramente una despolitización de la guerra civil por parte del narrador: no atribuye a la muerte del poeta republicano Machado un sentido distinto del que atribuye a la salvación del falangista Sánchez Mazas. A Cercas no le interesa la dimensión ideológico-política de estos sucesos sino que lo fascinan como materia para una historia bien narrada” (120).

⁴⁴⁵ Esto, por un lado, no debe de sorprender pues siguiendo la proposición de Aristóteles en la *Poética*, lo poético tradicionalmente se ha ocupado de lo que podría ocurrir mientras que la historia trataba lo que ha ocurrido. No obstante, la obra, sobre todo en la versión novelesca, le da a su público a entender que lo que

psicológica que separa a estos artistas del momento histórico retratado, resalta –debido a la popularidad de la obra– que los lectores y espectadores capaces de suponer que la obra es una mezcla de hechos históricos y ficticios también sienten esta separación mental.

Otro aspecto de la novela que apunta hacia la falta de indagación en el pasado para olvidarlo o idealizarlo son los comentarios del narrador sobre el líder falangista cuando supone que “en su fuero interno, nunca en su vida haya creído en nada; y, menos que nada, en aquello que defendía o predicaba” (Cercas 138). Estos comentarios disminuyen la importancia de los discursos de Sánchez Mazas y el papel que esta “llameante retórica de choque” jugaba para “enardecer hasta la victoria al pelotón de soldados encargados de salvar la civilización” (136). Incluso cuando dichos discursos son reconocidos como un catalizador del levantamiento militar, es de manera ambigua. Miralles, por ejemplo, señala que “por su culpa y por la de cuatro o cinco tipos como él había pasado lo que había pasado” (190).

Según LaCapra, la evasión de los problemas de reconocimiento público, luto y el proceso de retrabajo invita la vuelta de lo reprimido. Si en vez de reconocer atrocidades

le interesa al narrador es la recuperación de hechos históricos olvidados o silenciados. Esto se vuelve a reiterar cuando Bolaño le propone inventar la entrevista con Miralles: “yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro. Renunciando a recordarle de nuevo a Bolaño que mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, y que inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza, suspiré” (Cercas 170). En la relación certificablemente literaria con Bolaños se encuentra para Naharro Calderón la trampa histórica de la novela. Ver “Memoria ¿qué memorias?” A pesar de las reiteradas indicaciones del personaje Javier Cercas de que quiere escribir un “relato real” y la explicación de que éste es como una novela “[s]ólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (68), se abandona este propósito a favor de una versión más literaria. Aunque mucho de la novela se basa en hechos reales y el Miralles de Bolaño realmente existe (según confiesa el autor en *Diálogos de Salamina*), la conexión entre “el antiguo luchador comunista” y el miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas es puramente literaria. En su conversación con David Trueba en *Diálogos de Salamina*, el autor explica que “cuando tenía la novela a medias, pensé que el miliciano que salva la vida de Sánchez Mazas podía haber tenido una biografía como la de Miralles” (Cercas y Trueba 117). La explicación de Trueba confirma lo que este comentario sugiere: “Es decir, el personaje real del que te habla Bolaño se convirtió para ti en la solución literaria de tu novela” (Ibíd.). A pesar de la mucha insistencia en que *Soldados de Salamina* es un “relato real”, es preciso recordar que “there is no such thing as a real story. Stories are told or written, not found. And as for the notion of a true story, this is virtually a contradiction in terms. All stories are fictions” (White, *Figural Realism* 9).

se las mitiga o evade, se cierra la posibilidad de participar en un proceso de luto precisamente porque se niega la necesidad de dicho proceso. Al bloquearlo, el sujeto probablemente llegaría a estar atrapado en un estado de melancolía, repetición compulsiva y la reactuación del pasado. Así pues, en vez de ayudar al lector/espectador virtual que pueda tener memorias traumáticas a re TRABAJARLAS, la disminución de la importancia de Sánchez Mazas y sus ideas dificulta este proceso. Asimismo, esta representación de la historia pasaría a un público que no tiene memoria autobiográfica de la guerra o posguerra una memoria histórica tergiversada.

La elección de una trama que sugiere que todos perdieron la guerra y que el perdón bilateral se ha logrado también muestra el distanciamiento de Cercas y Trueba de los acontecimientos representados y la idealización de la memoria. De la misma manera en que los encuentros que Arteseros organiza en sus documentales entre un maquis y un guardia civil sugieren el perdón entre estos dos bandos, el hecho de que el soldado republicano salve la vida de Rafael Sánchez Mazas apunta al perdón entre los vencedores y los vencidos. Algunos críticos han señalado que Miralles es representativo del bando perdedor. Para Antonio Gómez López-Quiñones, “Antonio Miralles encarna todas las reparaciones, disculpas, agradecimientos y deudas que las sucesivas generaciones de españoles nunca saldaron con sus antepasados en el exilio” (120). El carácter universal de Miralles y los detalles⁴⁴⁶ que sugieren que se trata del miliciano anónimo, hace que el perdón individual que éste realiza frente a uno de los ideológicos más importantes del bando sublevado represente un acto más universal.

⁴⁴⁶ Tanto Miralles como el miliciano estuvieron en Col·lell y sienten afecto por el mismo pasodoble, “Suspiros de España”.

La exposición de la actitud de que todos perdieron la guerra es otra forma de idealizar la memoria pues sugiere que no hay que considerar responsabilidades. Esta idea parece ser contraria a una consideración seria sobre los orígenes de la guerra pues al indicar que al final siempre se da el mismo resultado, se disminuye la importancia de las causas. En la obra, el artículo que compara a Antonio Machado con Rafael Sánchez Mazas convierte a Lola en portavoz de esta actitud.⁴⁴⁷ Otro caso que apunta a la igualdad entre los bandos se observa cuando Lola encuentra a Gastón mirando fotos de la guerra civil. Éste observa que “parece cualquier guerra de ahora. Siempre pierden los mismos”. También se hace manifiesto a través de los paralelismos entre Sánchez Mazas y los huidos republicanos. Aunque la penosa situación del falangista se retrata en la película mediante la lluvia que le azota, la necesidad de agacharse y esconderse como una alimaña, etc., los paralelismos entre la situación de los “amigos del bosque” y Sánchez Mazas son más evidentes en la novela pues en la versión cinematográfica el espectador es presentado con muchos detalles a la vez y no necesariamente va a captarlos todos. En el texto literario, en cambio, son presentados al lector uno por uno. Por tanto, me permitiré volver a la novela de Cercas para esclarecer este punto.

En mi opinión, el autor establece, conscientemente o inconscientemente, varios puntos de igualdad entre Rafael Sánchez Mazas y los huidos republicanos (Daniel Angelats y los hermanos Figueras, Pere y Joaquim) a través de descripciones paralelas. Los aspectos que tienen en común incluyen su estado de fugitivos y, en general, el hambre, miedo y sufrimiento que padecen y las malas condiciones en que se encuentran su vestimenta y su persona debido a este estado. Al considerar que todos (tanto Sánchez

⁴⁴⁷ Como se señaló arriba, Jünke reconoce que en la novela el narrador Javier Cercas “no atribuye a la muerte del poeta republicano Machado un sentido distinto del que atribuye a la salvación del falangista Sánchez Mazas” (120). Lo mismo se podría decir de Lola en la versión cinematográfica.

Mazas como los tres soldados republicanos fugados) están en igualdad de condiciones, la comparación que se hace entre ellos dibuja a los cuatro como víctimas.

La descripción del sufrimiento de Sánchez Mazas se manifiesta mediante varios factores incluyendo el dolor físico que padece y la descripción de la situación que lo deshumaniza. Al escapar, las ramas de los pinos le arañan la cara y mientras corre, oye “el tableteo *sin compasión* de las ametralladoras” (Cercas 102, énfasis mío). Se cae y va rodando sobre el fango y las hojas mojadas hasta acabar “sin dignidad” en una “hoya encharcada” (103, 102). Se esconde cubriéndose con barro, hojas y ramas de pino.⁴⁴⁸ “Para taparse con barro, araña sin descanso la tierra hasta sangrar por las uñas” (102). La lluvia no cesa de caer y el líder falangista, “encogido, jadeante, [y] empapado [. . .] vuelve con una urgencia de alimaña acosado” cuando escucha ruido a su espalda (102-3). La deshumanización del líder fascista inspiraría una reacción patética en el lector virtual y este sentimiento se intensificaría cada vez que se vuelve a describir su lastimosa situación. Después de que se le pasa la sorpresa de que el miliciano no le entrega, camina de noche y duerme de día intentando llegar a la zona franquista. Su representación como víctima continúa pues pierde las gafas y deambula por tierra desconocida y hostil. Cuando ve por primera vez a los “amigos del bosque”, el aspecto de los huidos republicanos inspira a Sánchez Mazas a hacer el siguiente juicio: “su aire desharapado [sic] de fugitivos y la disparidad sin disciplina de sus uniformes le hizo suponerlos desertores” (112). Incluso si no se describe explícitamente la ropa de Sánchez Mazas, se puede suponer que tendría un aspecto igual de harapiento que los “amigos del bosque”.

⁴⁴⁸ En la versión cinematográfica, la escena en que Sánchez Mazas se cubre es muy breve. El hecho de que el actor sea filmado desde cierta distancia y parcialmente tapado por el ramaje podría hacer que su acción pasara desapercibida para el espectador.

Así pues, se establecen los paralelismos de su estado de prófugos y de su mala condición física manifestada a través de su indumentaria.

Otra similitud es el miedo experimentado por los tres republicanos y Sánchez Mazas. Mientras el falangista se tapa con hojas y barro, se señala que “el corazón [está] latándole en la garganta” y, durante lo que podrían ser sus últimos segundos de vida, está “temblando de pavor” (102, 103). También se indica que al ver al miliciano, piensa en la posibilidad de que podría ser él quien “lo redima de la agonía inacabable del miedo” (103). Daniel y los hermanos Figueras también conocen el miedo que se siente al estar acorralados y a punto de ser denunciados. Mientras están comiendo, escuchan el ruido de motores deteniéndose. Su madre les alienta a subir al piso superior y esconderse allí. Unos soldados republicanos entran en la casa y empiezan a tomar turnos comiendo. Al quedarse solos, los huidos aprovechan su oportunidad:

Los tres desertores tomaron *casi sin palabras* la única decisión posible e, *instintivamente persuadidos* de que sólo la rapidez podía contrarrestar la obligada temeridad de la maniobra, salieron de su escondrijo y, sin mirar a nadie y tratando de que la rigidez de sus movimientos no traicionara su prisa, bajaron la escalera, cruzaron la cocina y el patio y la carretera protegidos por el anonimato de sus uniformes, que los confundían y los igualaban con soldados que en la casa o alrededor de la casa esperaban su turno para comer. (115, énfasis mío)

Igual que en el caso de Sánchez Mazas, si su presencia hubiera sido delatada, los desertores probablemente habrían sido ejecutados.

Relacionado con el miedo está la manera de actuar sin pensar de los desertores y el fugitivo falangista. En el pasaje que se acaba de citar, el hecho de que los soldados tomen la decisión de huir sin hablar parece indicar que actuaron sin pensar, es decir, se dejaron guiar por el instinto. Esta interpretación resulta más probable al considerar las palabras “instintivamente persuadidos”. Sánchez Maza también parece actuar guiado por el instinto cuando el autor lo describe como “contagiado por el impulso irracional de huida” (102). La necesidad de sobrevivir y valerse de esta reacción primitiva los dibuja como animales y hace que su situación parezca más penosa, lo cual inspira de nuevo al lector virtual a sentir lástima por ellos.

El vínculo entre los cuatro hombres se hace más fuerte mediante varias descripciones que señalan algunos de estos paralelismos explícitamente. Al encontrarse con los “amigos del bosque”, Sánchez Mazas advirtió “que estaban tan nerviosos y asustados como él” (111-12). También se explica que “aunque la peripecia de los tres soldados no había hecho más que empezar, el propósito que la animaba era idéntico al de Sánchez Mazas” (112). Estas descripciones de su miedo y de su estado de fugitivos ayudan a dibujar tanto a los tres republicanos como al falangista como víctimas.

Otro aspecto común a los cuatro perseguidos es el hambre que padecen. Aparte de la calificación de los huidos republicanos como harapientos que sugiere que no comen bien, su hambre se retrata en la descripción de su comportamiento al llegar Daniel y Joaquim a la casa de los Figueras: “Mientras acosados a preguntas por la familia saciaban su *hambre atrasada* en compañía de Pere Figueras sin haberse siquiera despojado de sus uniformes de soldados” (115, énfasis mío). Una situación similar ocurre cuando Sánchez Mazas llega a la casa de los Ferré. Cuando María “le entregó la comida le vio devorarla

con un *hambre de días*” (107, énfasis mío). Tal es el hambre del falangista que incluso cuando llegan los padres de la chica, prefiere revelar su verdadera identidad y enfrentarse con “el riesgo hipotético de una delación que el riesgo real de una muerte de hambre y frío” (107).

A parte de los paralelismos entre los huidos republicanos y el líder fascista, las repetidas descripciones del soldado republicano en el momento de decidir la suerte de Sánchez Mazas también muestran algunos puntos en común con las representaciones de los “amigos del bosque” y del ideólogo falangista. El hecho de que la lluvia lo azote también se indica al comentar que está “empapado” o que tiene “el pelo pegado al cráneo por la lluvia” (120, 103). De manera similar, se capta el mal estado de su indumentaria. Sánchez Mazas “lo recuerda o cree recordarlo entre los soldados harapientos” (103). También se indica que su uniforme está “raído de intemperie” (103). El hambre que acosa a los huidos republicanos y el evadido falangista acentúa las facciones de la cara del soldado pues tiene “las mejillas chupadas y los pómulos salientes” (103).⁴⁴⁹ Finalmente, éste y Sánchez Mazas se describen como “jadeando” (120) y “jadeante” (102), respectivamente, y en cierto modo el joven es perseguido también pues tiene que pasar a Francia antes de que lleguen las tropas fascistas.

Los múltiples paralelismos entre estos hombres llevan al lector virtual a identificar al ideólogo fascista con los huidos republicanos (y quizás también con el soldado que perdona su vida) de manera que se dibuja tanto a éstos como a aquél como víctimas. Al igualar a los dos bandos en cuanto a su victimización, se sugiere que todos perdieron la guerra. Esta interpretación de la contienda corresponde con una visión más distante y fría de los hechos y es, a su vez, una que no intenta considerar las causas de la

⁴⁴⁹ Las frases que describen su uniforme y su cara se repiten en la página 120.

guerra. Así pues, *Soldados de Salamina* parece continuar una tendencia que la transición y el pacto de silencio sancionaron: la de arrojar un tupido velo sobre la historia reciente. Esta forma de tratar el pasado, sin embargo, no avanza el proceso de recuperarse de un trauma pues el silencio impuesto suele llevar a la víctima de un acontecimiento límite a pensar más en un trauma, pero sin resolverlo (Pennebaker y Banasik 10-11). Lo mismo se podría decir del lector/espectador virtual que no tiene memorias traumáticas debido a un acontecimiento límite que vivió directamente, sino por la transferencia de una experiencia traumática.⁴⁵⁰ Para el público que no tiene memoria autobiográfica de la guerra o posguerra y no tiene memorias traumáticas de estas épocas, la obra deviene un fragmento de memoria histórica que le llevaría a conformar una memoria idealizada del momento histórico retratado.

La representación de ambos lados como víctimas no ayuda a resolver una memoria traumática por otra razón. Como LaCapra explica que el acto de re TRABAJAR tiene el objetivo de mover al sujeto del estado de víctima al de sobreviviente o agente (*History and Memory* 136), se podría considerar que *Soldados de Salamina* representa el proceso de reactuar por el énfasis que pone en la victimización de Sánchez Mazas y los soldados republicanos. De hecho, las descripciones de su sufrimiento y mal estado, como se señaló

⁴⁵⁰ LaCapra hace referencia al proceso de transferencia en varios estudios. En *History and Memory* propone que la transferencia “involves personal relations among people in social contexts, such as the family, the school, and the nation” (53). Asimismo, en *Writing History, Writing Trauma*, parece referirse a la extensión de un trauma al grupo social que comparte una memoria colectiva: “to the extent one works through trauma (as well as transference relations in general), one is able to distinguish between past and present and to recall in memory that something happened to one (*or one’s people*) back then while realizing that one is living here and now with openings to the future” (21-22, énfasis mío). En ciertos casos, LaCapra relaciona el proceso de transferencia con la relación entre un historiador (u otro estudioso) y una víctima de un acontecimiento límite: “Transference here implies the tendency to become emotionally implicated in the witness and his or her testimony with the inclination to act out an affective response to them” (11-12).

arriba, se repiten varias veces.⁴⁵¹ Así pues, este aspecto de la obra explica otra razón por la cual *Soldados de Salamina* no ayudaría a un lector o espectador con memorias traumáticas a superarlas. Como LaCapra propone en *Representing the Holocaust*, “a viable and legitimate democracy cannot be based on celebratory oblivion but requires a critical attempt to come to terms with the past” (74). A su vez, la idea de que un perdón bilateral se ha logrado apunta a que no es necesario un proceso de luto. Al negar esta necesidad, se abre el camino para reactuar indefinidamente los aspectos que no se han resuelto del pasado en un esfuerzo por crear una identidad nacional positiva en el presente. Según LaCapra, este esfuerzo obliga al fracaso pues lo que no se ha retrabajado vuelve para crear nuevas fuentes de desorientación y acciones mal guiadas en el presente y futuro (*History and Memory* 59).

Algunos críticos, como Hans-Jörg Neuschäfer, han aplaudido el intento que la obra hace de remediar la división entre los españoles. Aunque Neuschäfer opina que Cercas no necesariamente quiere revisar la historia, sí considera que su libro expresa un anhelo “de liberarse por fin de aquel *double bind* ancestral”: la de las dos Españas (152, énfasis original). El análisis que Claudia Jünke hace del uso de la canción “Suspiros de España” en la película *¡Ay Carmela!*, que trata la Guerra Civil Española también, se presta igualmente para comprender por qué la figura del miliciano sirve para representar el perdón entre los dos bandos. Según Jünke, cuando Carmela interpreta el pasodoble “se puede observar la supresión momentánea y pasajera de la crueldad del contexto histórico-

⁴⁵¹ Ciertas ideas de LaCapra apuntan a que los textos literarios y fílmicos también pueden ejemplificar la reactuación del pasado: “the memory lapses of trauma are conjoined with the tendency compulsively to repeat, relive, be possessed by, or act out traumatic scenes of the past, whether in *more or less controlled artistic procedures* or in uncontrolled existential experiences of hallucination, flashback, dream and traumatizing breakdown triggered by incidents that more or less obliquely recall the past” (*History and Memory* 10, énfasis mío). Asimismo, señala que “at least with respect to secondary witnesses in art and in historiography, there should be interrelated but differentiated attempts to supplement acting-out with modes of working-through” (110).

político a favor de un estado de comunidad apolítico y emocional” (109). “La canción patriótica popular sobre el amor y el ansia de España, se convierte en el punto de referencia de una identificación colectiva más allá de todas las diferencias político-ideológicas, en la evocación utópica de una identidad nacional compartida” (110). En *Soldados de Salamina* la interpretación de “Suspiros de España” también conecta a los dos bandos pues tanto los militares republicanos como los presos fascistas están cautivados por el encanto del miliciano y la canción. Mientras canta y baila bajo la lluvia, se distraen momentáneamente de las durezas de la guerra y el hiato entre los dos grupos se vuelve a fusionar.

Aparte del hecho de que Miralles reconoce haber estado en Collell,⁴⁵² la canción “Suspiros de España” es otro elemento que sugiere que el anciano es el miliciano que perdonó la vida de Sánchez Mazas.⁴⁵³ Este acto se interpreta como un perdón masivo que salva la civilización, lo cual se podría entender en el contexto de la historia de España como la reunificación de un país dividido. Cito nuevamente del libro pues los pensamientos del protagonista desaparecen en la adaptación cinematográfica. El narrador comenta que Miralles “estaba salvándonos a todos” al perdonar la vida de Sánchez Mazas (196). “[L]a civilización pendía de él, estaba salvándola y salvándonos” (Ibíd.). Esta

⁴⁵² Miralles reconoce haber estado en Collell (donde ocurrió el fusilamiento) y comenta que cruzó a Francia el 31 de enero. El fusilamiento fue el 30.

⁴⁵³ Según el guión de Trueba, cuando Lola le pide a su clase que escriba sobre un héroe, el estudiante mexicano, Gastón García Diego, elige la vida de Antonio Miralles, un soldado republicano que después de pasar a Francia, es internado en un campo de concentración y se alista en la Legión Extranjera Francesa que le llevó a África donde vivió otras peripecias en la resistencia contra los nazis y el régimen de Vichy. Ciertos detalles de su vida captan la atención de Lola y le incitan a pensar que Miralles es el miliciano sin nombre que le salvó la vida a Sánchez Mazas. En primer lugar, Gastón indica que Miralles estuvo en la 1ª Brigada Mixta de Enrique Lister, la cual es el destacamento al que pertenecía el soldado que no entregó al ideólogo fascista. En una grabación que su estudiante le muestra, Lola observa a Miralles, ahora mayor, bailando un pasodoble, “Suspiros de España”, la misma canción que le ayuda a Sánchez Mazas a reconocer al soldado que no le delata pues le vio bailar y cantar este pasodoble un día bajo la lluvia. Mientras Lola termina el ensayo, se repite la imagen del soldado cargando su fusil y apuntando a Sánchez Mazas de manera que se capta el pensamiento de Lola y se sugiere al espectador que Miralles es el miliciano anónimo. Lola busca a Miralles y lo encuentra en una residencia de mayores en Dijon.

interpretación sugiere que el acto del miliciano fue el primer paso hacia el perdón entre los dos bandos y la reunificación del país. Un perdón y unión que, según ciertos pensadores y escritores, la transición facilitaría.⁴⁵⁴

Frente a esta visión del pacto consensuado, otros lo han criticado señalando el papel importante que tiene en la desmemoria histórica de los españoles.⁴⁵⁵ Para contrarrestar la tendencia hacia el silencio y olvido, el Congreso aprobó una propuesta no de ley para llamar 2006 el Año de la Memoria Histórica, pero miembros del Partido Popular manifestaron su oposición a esta proposición. Según el artículo “El Partido Popular contra el año de la memoria”, “[e]l diputado del PP Manuel Atencia argumentó su voto contrario a la propuesta de IU-ICV en que se trata de ‘un error escarbar en el pasado’ y supone ‘un ataque frontal al pacto constitucional y al consenso de la transición’”.

La actitud de Miralles tanto en la versión literaria como la fílmica también insinúa su deseo de no remover el pasado. Aunque sabe que Lola busca esclarecer el misterio del fusilamiento de Sánchez Mazas, no muestra un interés por recordar la guerra o el fusilamiento ni tiene ganas de comentar lo que se sugiere que sabe.⁴⁵⁶ Al revés, parece

⁴⁵⁴ Según Antonio Gómez López-Quñones, el vigésimo quinto aniversario del inicio de la transición trajo una serie de artículos y programas de televisión que “aplaudi[eron] el prodigioso trabajo de ingeniería estatal” (121). Frente a esta evaluación positiva, otros escritores, como Viçent Navarro, consideran que la transición no fue “modélica”. Para más sobre este debate, véase el artículo de Gómez pp. 121-22. Con respecto a la novela de Javier Cercas, el narrador manifiesta su desencanto con la transición mediante el siguiente comentario: “Y una gran mierda para la Transición” (175).

⁴⁵⁵ Algunos textos sobre la relación entre el olvido colectivo y el pacto de la transición incluyen *Contra el olvido: historia y memoria de la guerra civil de Francisco Espinosa*, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* de Paloma Aguilar Fernández y *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* de Joan Ramón Resina. Entre los estudios sobre el desencanto con la transición se puede destacar el libro de Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española*.

⁴⁵⁶ Aunque Miralles nombra a los jóvenes que lucharon con él y murieron durante la guerra, éste es más bien un recuerdo tangencialmente relacionado con la información que Lola busca. Además, el hecho de que Miralles recuerde a estos hombres muestra que forman parte de una memoria traumática. Él mismo reconoce que piensa en ellos cada día, lo cual sugiere que no ha logrado superar este trauma y su acto de

más contento no sólo intentando olvidarlo sino rechazándolo pues, a pesar de que muchos detalles parecen apuntar a que fue él quien le perdonó la vida a Sánchez Mazas, niega haberlo hecho. La manera en que el narrador presenta la respuesta de Miralles sirve para sugerir nuevamente que éste es el miliciano, pero que no quiere reconocerlo: “creía que Miralles no podía negarme la verdad” (204). Así pues, tanto en la película como en la novela, se dibuja la guerra como un acontecimiento lejano, mejor olvidado.

Al alejarse en el taxi después de que Miralles no dé la pista sobre el miliciano, Lola dice para sí misma que vendrá a verle y traerá a sus amigas. Repite tres veces “no me olvidaré de usted”. Luego añade “no dejaré que se olviden de usted”. La penúltima escena muestra a Lola en el autobús camino a España. Empieza a escribir la segunda versión de su relato. Ésta incluirá a Miralles. La película termina volviendo una vez más a la escena en la que el miliciano baila y canta “Suspiros de España”. El hechizo que esto crea y la unidad nacional que el pasodoble sugiere se transmiten a través de la banda sonora que no capta otro sonido que la lluvia y una rendición en el piano de la canción. Esta representación convierte el acto del miliciano en una experiencia casi mística y vuelve a identificar al miliciano con Miralles.

La inclusión de Miralles y del miliciano en *Soldados de Salamina* los salva del olvido y las repeticiones en la narración funcionan como un ensayo de la memoria y

recordarlos no es un ejemplo de retrabajar el pasado sino de reactivarlo. Es posible que Miralles se sienta culpable por haber sobrevivido. En este caso, sus reactivaciones del pasado serían un intento de no traicionar a sus compañeros. Como explica LaCapra,

[t]hose traumatized by extreme events, as well as those empathizing with them may resist working through because of what might almost be termed a fidelity to trauma, a feeling that one must somehow keep faith with it. Part of this feeling may be the melancholic sentiment that, in working through the past in a manner that enables survival or a reengagement in life, one is betraying those who were overwhelmed and consumed by the traumatic past. One's bond with the dead, especially with dead inmates, may invest trauma with value and make its reliving a painful but necessary commemoration or memorial to which one remains dedicated or at least bound. This situation may create a more or less unconscious desire to remain with trauma. (*Writing History, Writing Trauma* 22-23)

acaban por grabar estas imágenes más firmemente en la memoria del lector/espectador virtual. No obstante, la percepción creada del pasado corresponde a la idealización de la memoria observable en la evasión o tergiversación de las causas de la guerra y la resistencia, la sugerencia de la igualdad entre los bandos en cuanto a su victimización y, en ciertos casos, el retrato de la contienda como un recuerdo lejano mejor olvidado. Como se ha dicho anteriormente, *El portero* tampoco explora los orígenes de la guerra o del movimiento guerrillero y su mirada del pasado llega hasta la parodia. Además de mostrar que la imagen de la resistencia está dejando de ocupar un lugar de preeminencia en la memoria colectiva, la distancia psicológica vista en estas obras también afecta la memoria que el lector/espectador virtual forma a partir de la representación ofrecida.

Aunque la idealización de la memoria en *Soldados de Salamina* y *El portero* no produciría una reacción tan emotiva como una obra más dramática que muestra las violentas represiones asociadas con el golpe militar, la guerra y la resistencia, las obras de Cervera y Trueba presentan otros aspectos que podrían afectar la reacción de su público. Frente a la distancia psicológica que *Soldados de Salamina* muestra por un lado (la idea de que todos perdieron la guerra y que ésta es un acontecimiento lejano mejor olvidado), otros elementos hacen que el lector/espectador virtual se implique más en el relato. El público comparte los altos y bajos de las investigaciones sobre Sánchez Mazas y el miliciano. Si bien al principio de la novela hay indicaciones de que el narrador Cercas no es fiable,⁴⁵⁷ las sospechas del lector se disipan debido a la desconfianza del narrador en ciertas fuentes y la franqueza con la que éste comparte sus frustraciones y éxitos. Cada duda que resuelve le otorgan a él y a sus investigaciones más credibilidad. Su persistencia

⁴⁵⁷ En la primera página de la novela, por ejemplo, el narrador hace tres comentarios sobre su vida, pero después admite que ha mentado.

en perseguir las pistas históricas e insistencia en su adhesión a hechos reales acaba por convencer a muchos lectores.⁴⁵⁸ El seguimiento de estas pistas le lleva al “hallazgo” del miliciano que perdonó la vida de Sánchez Mazas.⁴⁵⁹ La implicación emocional que el lector virtual siente al devenir partícipe de las investigaciones del protagonista aumenta debido a la sugerencia de que se ha rescatado a este miliciano de la desmemoria. Propongo que la reacción emocional del lector aumenta ya que Miralles, como se mencionó anteriormente, representa el pasado español en el exilio con el que las sucesivas generaciones nunca saldaron su sentimiento de culpabilidad y agradecimiento.

Como se explicó en mayor detalle en el primer capítulo, una experiencia de mayor intensidad emocional no sólo crea recuerdos personales más vívidos, sino que también aumenta la probabilidad de que una experiencia individual entre en la memoria colectiva. El estudio de Bernard Rimé y Véronique Christophe analiza el proceso llamado “acto social de compartir emociones”, una teoría que propone la probable correspondencia social de cada experiencia emocional. Este proceso resulta en la transferencia de una experiencia emocional privada a su comunidad de manera que la individual entre en la memoria colectiva. Según LaCapra, “[t]ransference is inevitable to the extent that an issue is not dead, provokes an emotional and evaluative response, and entails the meeting of history with memory” (*History and Memory* 40). Así pues, aunque *Soldados de Salamina* y *El portero* miran el pasado con cierta distancia y frialdad, esta mirada es templada por los aspectos que llevan al público a implicarse emocionalmente en la obra

⁴⁵⁸ En *Diálogos de Salamina*, Cercas comenta el asombro que sentía al recibir una carta de un lector que le dio a entender que éste suponía que todo el texto era históricamente veraz. Las reacciones como ésta han llevado al autor a dejar claro que su obra es una novela, una ficción.

⁴⁵⁹ Aunque la obra no deja claro si Miralles es el miliciano o no, muchas indicaciones sugieren que sí lo es: el comentario del narrador de que pensaba que Miralles no le podía negar la verdad, el gusto por “Suspiros de España, etc.

en el caso de *Soldados de Salamina*. Por lo tanto, es probable que esta obra produzca una impresión más fuerte que *El portero* en la memoria individual. De manera similar, es probable que *Soldados de Salamina* llegue a tener más efecto en la memoria colectiva puesto que sus lectores y espectadores se sentirían más inspirados para compartir su experiencia con otros.

Otros factores que podrían influir sobre el efecto de estas obras en la memoria colectiva son su popularidad y su uso en contextos académicos. La atención erudita que las versiones literaria y fílmica de *Soldados de Salamina* han recibido se evidencia en la cantidad de estudios que las analizan. Asimismo, la popularidad de la novela ha resultado en su adaptación cinematográfica y teatral, con lo cual el relato llega a mayor número de personas. Otra indicación de su alcance masivo son las treinta y siete ediciones que la novela vio entre 2001 y 2005.⁴⁶⁰ Al comparar esta cifra con las tres ediciones que se han editado de la novela de Cervera, *Maquis*, no hay lugar a dudas que *Soldados de Salamina* afectará la memoria colectiva. Asimismo, una comparación entre los espectadores que vieron la obra de Trueba y los que vieron la película de Suárez en su primera puesta en cartelera también señala que la primera tiene más efecto en la memoria colectiva. Según la base de datos de películas del Ministerio de Cultura, 150.770 personas vieron *El portero*. El público de *Soldados de Salamina* fue casi tres veces esa cifra: 433.270.

Volviendo a la reacción emotiva del público, ésta también forma parte de una serie de factores que afecta la percepción del pasado. Para explicar la interacción de éstos es preciso volver al estudio de Igartua y Paez. Sus experimentos mostraron que comedias y películas de menor efectividad emocional que retratan un trauma colectivo de manera

⁴⁶⁰ Buena parte de este éxito se podría atribuir al hecho de que los lectores y espectadores de *Soldados de Salamina* compartieron su experiencia con otros. Otra razón podría ser, como apunta Alexis Grohmann, el artículo que Mario Vargas Llosa publicó, “El sueño de los héroes” (298).

ambivalente suelen crear imágenes menos negativas de un acontecimiento traumático. Aunque no borran el suceso de la memoria colectiva, las percepciones formadas en la cera proverbial corresponden a una visión distorsionada de la realidad. Los ejemplos de este tipo de obra no sólo incluyen una película que se ha estado analizando en esta sección, *El Portero*, sino también una producción mucho más pretérita, *Suspense en Comunismo*.

Igartua y Paez también proponen que cuanto mayor sea el efecto emocional y el vínculo que el espectador siente con los personajes, mayor será su acuerdo con las creencias y actitudes expresadas en la película. Asimismo, su estudio concluye que las obras que inspiran cierta reacción emotiva, representan un acontecimiento colectivo de manera negativa, y soslayan las causas del mismo aumentan la tendencia del público a apoyar la idea de que es mejor olvidarlo. En *Soldados de Salamina* el lector/espectador virtual llega a implicarse emocionalmente en la obra, pero la visión que se le ofrece soslaya las causas de la guerra y la resistencia y dibuja el pasado de manera negativa. Por estas razones, es probable que el público de esta obra adopte la idea de que es mejor olvidar el pasado. Otras obras que inspirarían a su público a favorecer la misma actitud incluirían otros textos literarios y fílmicos del quinto período que se acercan al pasado desde una distancia psicológica y las narraciones de períodos anteriores, como *La enredadera* y *El año del wolfram*, que representan la guerra como incomprensible o, como *En el día de hoy*, sugieren que la misma gente siempre pierde la guerra.

Como se comentó anteriormente, varios documentales incluyendo los de Arteseros y Hardt llaman la atención al peligro de olvidar la historia de los maquis. Esta

preocupación se sugiere en algunas novelas también.⁴⁶¹ En *Si te dicen que caí*, Marsé apunta a la pérdida de la memoria en varios instantes. En un pasaje se comenta que las frases como “esto no puede durar” llegarían “con la vacuidad del eco hasta los sordos oídos de sus hijos y sus nietos” (317). Peor que el olvido, “sordos” sugiere el desinterés de la prole en los problemas de sus progenitores vencidos, el cual hace que las generaciones más jóvenes permitan que esas preocupaciones caigan en la desmemoria. En una referencia particular a los maquis, la narración propone que “no quedaría de ellos ni el recuerdo, ni una imagen: ni la postura en que cayeron acribillados, quedaría” (315).

El olvido en que los guerrilleros caen se retrata como una segunda muerte, la definitiva en algunas novelas. En *Maquis*, Cervera escribe que “con él [Nicasio] y con Sebas y con los otros se morirá también una estirpe de luchadores que ya no tendrá continuidad en el futuro, porque se cubrirá su memoria con la tierra de la desmemoria y su muerte será una muerte doble a golpe de balas y silencio” (152). En la novela de Cercas, se observa esta metáfora del olvido también. Al comentar que Miralles recuerda a sus compañeros caídos en la guerra, el narrador observa que “no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos” (201). La segunda muerte, la desaparición de los resistentes de la memoria colectiva, viene a significar su inexistencia. Puesto que la memoria es, según Heidegger, lo que construye la identidad y ésta, a su vez, es lo que hace el Dasein, la aniquilación de la memoria, la identidad de una persona, viene a ser su eliminación como ser. Otra novela de Cervera, *Aqué! invierno*, se hace eco de esta idea al comentar “es que todo lo que se olvida es como si nunca hubiera existido” (15, énfasis original).

⁴⁶¹ Como ya indiqué, Jo Labanyi ha señalado que la nieve al final de *Luna de lobos* representa no sólo que el paisaje se difumina sino también la memoria del resistente. Según Naharro Calderón se refiere a la importancia del mito poético y de la metanarración. Ver “De prisiones históricas y rebeliones textuales”.

A pesar de que estamos ante un auge en la producción de las obras de la resistencia antifascista y de la importancia de la recuperación del pasado (como la proposición de nombrar 2006 el Año de la Memoria Histórica), es probable que dentro de poco tiempo la producción artística decaiga en intensidad. Aunque el período más reciente (1997-2006) ha sido más prolífico que todos los anteriores, esto no quiere decir que la resistencia no esté desapareciendo de la memoria colectiva poco a poco. Como se comentó arriba, los documentales y las autobiografías sólo tienen un efecto muy limitado en la percepción que se forma de la lucha guerrillera debido a que su distribución generalmente es menor que aquélla de las obras de ficción. Asimismo, la manera en que la temática de la resistencia se ha presentado en el período más reciente (mezclado con la fantasía, envuelto en la metaficción o presentado de manera que parezca de poca importancia bien por la burla o bien por su papel secundario y efímero) también apunta a que decae como tema de interés tanto para los artistas como para su público y se desvanece de la memoria colectiva.

Conclusión

La sublevación militar del 17 de julio de 1936 para derrocar al gobierno legítimo de la Segunda República de España dio pie a la iniciación de la resistencia antifascista española. El golpe se transformó en guerra civil y la contienda se extendió por toda la península. Muchos españoles huyeron ante el avance de las tropas rebeldes y se refugiaron en los montes para evitar las represalias que éstas llevaban a cabo. Los huidos se organizaron en guerrillas y experimentaron un apogeo entre 1944 y 1947. Aunque la resistencia entró en declive a finales de los cuarentas, algunos famosos guerrilleros, como Juanín, “Quico” Sabater, y Ramón Vila “Caraquemada”, no desaparecieron hasta finales de los cincuenta o principio de los sesenta.

Las diversas memorias que el movimiento guerrillero provocó han llevado a muchos autores y directores a retratarlo. Desde 1937 se han publicado o estrenado casi doscientas películas, documentales, novelas, dramas, cuentos y autobiografías en español, catalán, gallego, portugués, francés e inglés. Aunque concluyo mi estudio en 2006, espero incluir en un futuro libro, otras publicaciones recientes como la de José Manuel Montorio Gonzalvo, *Cordillera Ibérica: recuerdos y olvidos de un guerrillero* (2007).

El análisis de la evolución de las obras literarias y cinematográficas ha permitido delinear cinco etapas que muestran cómo ha cambiado el interés en la resistencia antifascista y la visión del régimen, los resistentes y la lucha guerrillera. Como explica Pierre Nora, la creación de estas obras corresponde a la necesidad que los artistas sienten por fortalecer su memoria. La conexión que John Locke establece entre memoria e identidad permite comprender que un ataque contra una conlleva un cuestionamiento de

la otra. Por ello, no debe sorprender que en ciertas etapas se observe un intento de ciertos grupos de justificar su identidad mediante la divulgación de imágenes de su memoria.

En la primera etapa (1936-1950) varias obras evidencian la adhesión del autor o director a uno de los dos bandos. Las obras escritas durante la guerra, en particular, muestran un afán propagandístico y el deseo de animar a los que luchan. Su estilo sencillo y realista y los dibujos subraya el intento de los autores de hacer una literatura popular fácilmente comprendida por el pueblo. Durante los años cuarenta, las dificultades del exilio o la censura franquista imposibilitó la producción de obras sobre la resistencia desde la perspectiva de los republicanos. Para los adictos al régimen, la celebración de la victoria tendría que esperar hasta el desmoronamiento de las guerrillas antifranquistas.

El segundo período (1951-1975) se inicia cuando los autores y directores fascistas rompen el silencio relativo de una década. Estos años se caracterizan por un dominio de las visiones afines al régimen, más notable en el cine que en la literatura. Mientras que los autores republicanos publican obras en el exilio, los cineastas de este bando tienen muchas dificultades para producir películas. Dentro de la península, la censura franquista hace que las únicas imágenes difundibles proceden de la memoria colectiva de los vencedores. Éstos dibujan a las fuerzas franquistas como honradas y sacrificadas. Los resistentes, en cambio, se retratan como ladrones y violadores y su lucha es apolítica e individualizada o dominada por la ideología comunista que deshumaniza y engaña.

Si bien la muerte de Franco permitió el rápido cambio de un régimen dictatorial a una monarquía constitucional, más paulatinos fueron los cambios en la literatura y el cine sobre la resistencia. Efectivamente, la tercera etapa (1976-1984) se caracteriza por la amnesia. Después de tantas décadas, el tácito pacto de silencio de la transición y la

amenaza de golpes de estado (Tejero: 23 de febrero de 1981) probablemente retuvieron la producción. Así pues, pocas obras aparecen sobre la lucha guerrillera y en su caso, en general, ésta tiene un papel secundario.

En el cuarto período (1985-1996), se aprecia un aumento en la producción literaria y cinematográfica ante el renovado interés en la guerrilla antifascista. En esta etapa, las voces favorables al franquismo han callado. La libertad plena en esta etapa hace posible por primera vez, dentro de la península, la representación de crudas escenas de violencia para retratar las represalias fascistas. Éstas sirven para justificar la formación de las guerrillas y para subrayar que la resistencia se inició debido a la persecución política. Aunque la imagen de los maquis es generalmente favorable, estas obras no caen en el maniqueísmo visto en la literatura y cine afín al régimen pues los resistentes no son ni héroes ni santos.

La ruptura del pacto de silencio por las nuevas tensiones políticas a partir de 1996 contribuye a promover la recuperación de la memoria que se iniciaba entre la sociedad civil. Los conceptos de Nora también ayudan a explicar por qué la producción de literatura y cine sobre la resistencia durante el quinto período (1997-2006) superó la del cuarto. La desaparición de los últimos resistentes y, por lo tanto, de las personas que tienen memoria autobiográfica de la lucha guerrilla se percibe como un ataque contra la memoria y lleva a autores, directores y resistentes a retratar la lucha clandestina. Mientras que varias obras del cuarto período subrayaban la línea entre la realidad histórica y la ficción, ciertos textos del quinto optan por difuminarla. Estas tendencias divergentes apuntan a los diferentes deseos que existen durante este período. Si bien el número de autobiografías y la asombrosa cantidad de documentales muestran los esfuerzos por

captar ejemplos de la memoria viva antes de que los últimos maquis desaparezcan, la visión de la lucha guerrillera a través del prisma de la parodia o de la fantasía o enredada en la metaficción sugiere que la urgencia de las inframemorias (Naharro Calderón) está volviendo a desminuir ya que estos textos suelen otorgarles un papel secundario.

A lo largo del análisis de la evolución de las obras se observó cómo la memoria de una persona (el autor) o un grupo (el director, guionista, etc.) capta imágenes, en parte, del recuerdo colectivo del grupo al que pertenece. Asimismo, se apreció cómo los cambios socio-políticos influyen sobre los canales de cultura y cómo el arte y la memoria se manifestaron en *Maquis*. El protagonista de esta novela ejemplificó las memorias traumáticas que poseen los personajes del movimiento guerrillero. Los recuerdos de Ángel también evidenciaron su relación con la memoria colectiva de su pueblo. A su vez se ha considerado cómo las representaciones de la resistencia afectan diversamente las memorias de lectores y espectadores virtuales en función del conocimiento y las competencias internas y externas de los textos y películas.

Cuando Luis Buñuel en su revolucionaria *L'âge d'or* (1930) pobló su geografía cinematográfica con una cuadrilla de guerrilleros surrealistas encabezados por Max Ernst, no podía sospechar que en una década, otros partisanos, desde los Urales a los Balcanes, pasando por los Apeninos, los Alpes, los Pirineos o los Picos de Europa, dispersarían por todo el continente un mundo de leyenda, de heroísmo, que la literatura y el cine se encargarían de engrandecer desde la crudeza de la historia hasta la mentira del mito. Tampoco podía intuir que durante bastante tiempo, la representación de los resistentes republicanos antifranquistas sufriría parte de la misma persecución de su corrosivo antihéroe sádico, paseado y maniatado por la simbólica capital del fascismo europeo. Ni

que el iconoclasta deseo de sus amantes por romper con la memoria genética de sus descendientes, correría paralelo al objetivo totalitario de las fuerzas franquistas por acabar con cualquier recuerdo que pudiera remontarse a la legendaria resistencia de huidos, guerrilleros o maquis.

Si hoy sabemos que parte de aquella lucha venía arropada por grandes ideales de fraternidad y sacrificio desinteresados, también comprendemos que se vio enturbiada, en parte, por oscuros deseos internacionales del estalinismo y totalitarismo y que el régimen franquista, aliado ya con EE.UU. en la guerra fría, aprovechó para la representación de ese enemigo, la manipulación y la caricatura ejemplificada en modelos de la mejor propaganda anticomunista hollywoodense como *My Son John* (1953) de Leo McCarey, *Man on a Tight Rope* (1953) de Elia Kazan o el clásico sobre el miedo a la indoctrinación, *Invasion of the Body Snatchers* (1956) de Don Siegel.

Esta capacidad de reciclaje ideológico de los imaginarios patrios antiresistentes acabó por fracasar en el tiempo de la historia pero no en el espacio del mito. En el espíritu de la Transición, la Guerra Civil Española, alejada del rigor de la ingente bibliografía historiográfica, se considera, entre la actual e hipotética memoria colectiva, tan difícil de definir como fácil de manipular, un conflicto irrepetible donde todos fueron culpables, víctimas y verdugos (Naharro Calderón “Memorias y olvidos”) por doquier, sin diferenciar ni la cantidad ni la calidad en dicho pandemonio.

Aunque se haya aprobado recientemente el 10 de diciembre de 2007, “La ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, en ella no se contempla “implantar una determinada memoria colectiva” sino sentar “las bases para

que los poderes públicos lleven a cabo políticas públicas dirigidas al conocimiento de nuestra historia y al fomento de la memoria democrática”. Sí a la historia, que como repetía Nietzsche escondía en sus tres acepciones todas las contradicciones de la verdad y la imposible totalidad del idealismo hegeliano, y no al recuerdo que Proust había elaborado a partir de la paradójica e intransferible gestión temporal de los sentidos. Sin saberlo, ni evocarlo, la ley prefiere situarse entonces cerca del tantas veces citado pero ignorado aforismo del desconocido para la tradición española, Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana y Borrás, Georges Santayana: “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it” (“Reason in Common Sense” en *The Life of Reason*). Pero Santayana no especificaba si ese pasado se refería a la historia, a la memoria, o a una combinación de los dos ámbitos del recuerdo, a perpetuidad unidas por su interdependencia como bien ha mostrado Ricoeur.

He aquí ejemplificado el gran dilema que rodea a la memoria de los imaginarios de la resistencia guerrillera antifranquista. Ni la reciente ley le ha concedido la reivindicación históricolegal de reconocer la reversible ilegalidad de la represión sufrida (sólo se refiere a la escurridiza ilegitimidad de los actos judiciales que deja abierta la puerta a una hipotética legitimidad de forma), ni su lucha se inserta en la tradición de legalidad constitucional a la que pueden aspirar, al menos, los antiguos combatientes del ejército republicano. Ni un sitio en la historia, ni tampoco en el recuerdo del archivo ya que para tener identidad memoriosa también debemos forjárnosla a través de la creación del discurso histórico.

Y a pesar de toda la búsqueda y la gestación de imaginarios estéticos de recuerdo colectivo que intentan recrear los diversos y abundantes ejemplos de la última etapa de

los “nietos de la memoria” (Naharro Calderón *Sangrías*), tampoco existen lugares de memoria para este colectivo guerrillero sin identidad, sin territorio, sin estado, sin nación, ni la ley asume su elaboración. Finalmente, parece como si en el momento en que desaparecen las inframemorias o las narraciones de los testigos, decaigan las intramemorias críticas capaces de contradecir, de despertar y de alertar a los lectores virtuales anestesiados implícitamente por la ineludible parálisis de la supramemoria que siempre fomenta el olvido histórico y ahora aprovecha el mercado (Naharro Calderón “Los trenes”). Ningún miedo a la anomia de Durkheim en este caso, porque la sociedad ha sobrevivido y sobrevivirá sin el concurso contrastado de las historias de un puñado de hombres y mujeres destinados al silencio de la página, al frío eco del abismo de la red y su anonimato.

Quizás Santayana tenía razón en aquello que finalmente lo une íntimamente a Platón y a Nietzsche, a Proust, a Foucault o a Hayden White y a la muerte del texto escrito: la radical única y última esperanza de su relectura por el poder, el conocimiento, la identidad, el imaginario y/o la conciencia del recuerdo individual del lector real, proyectado hacia pasado y futuro. Cada vez que se acerque a los ejemplos de la resistencia antifranquista, se abre también a la traumática pero legendaria experiencia de tantas memorias reunidas, como decía Luis Cernuda en su visión crítica de lector de la historia y el mito:

Cuando en días venideros, libre el hombre

Del mundo primitivo a que hemos vuelto

De tiniebla y de horror, lleve el destino

Tu mano hacia el volumen donde yazcan

Olvidados mis versos, y lo abras,
Yo sé que sentirás mi voz llegarte,
No de la letra vieja, mas del fondo
Vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
Que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
Tendrán razón al fin, y habré vivido. (“A un poeta futuro” 304)

La visión de las fuerzas fascistas, los guerrilleros y la lucha clandestina evoluciona al ritmo de los cambios políticos y socioculturales, y de los eruditos, creadores, lectores y espectadores que forjan su memoria y su historia. Aunque la proyección futura de imaginarios sobre la resistencia es impredecible, seguro que afectarán cómo las próximas generaciones dibujan y sueñan su pasado. Así pues, estamos lejos de haber leído la última página sobre la resistencia antifascista española.

Apéndice A: Cronología de obras literarias

Narraciones ajenas a la versión oficial	Narraciones de voz cuestionable	Narraciones de la historia oficial
<p><i>I. Los años de la guerra y el silencio de la primera posguerra</i> (3 obras; 1936-1950)</p> <p><u>Novelas</u></p> <p><i>Los guerrilleros de Extremadura</i> (1937). Lázaro.</p> <p><i>Las cumbres de Extremadura</i> (1938). José Herrera Petere.</p> <p style="text-align: right;"><i>For Whom the Bell Tolls</i> (1940). Ernest Hemingway.</p>		
<p><i>II. La versión oficial y las visiones del exilio</i> (19 obras; 1951–1975)</p> <p><u>Novelas</u></p> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p><i>Mosén Millán</i> (1953)/<i>Réquiem [. . .]</i> (1960). Ramón J. Sender.</p> <p><i>Este tiempo amargo</i> (1953). Pablo de la Fuente.</p> <p><i>Juan Caballero</i> (1956). Luisa Carnés.</p> <p style="text-align: right;"><i>Habla mi conciencia</i> (1956). José Francisco (Seud.).</p> <p><i>Killing a Mouse on Sunday</i> (1961). Emeric Pressburger.</p> <p style="text-align: right;"><i>Donde las Hurdes se llaman Cabrera</i> (1964). Ramón Carnicer.</p> <p style="text-align: right;"><i>Habla mi conciencia</i> (1966). José Francisco (Seud.).</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p style="text-align: right;"><i>La ciudad perdida</i> (1951). Mercedes Fórmica.</p> <p style="text-align: right;"><i>El llano en llamas</i> (1953). Ángel Ruiz Ayúcar.</p> <p style="text-align: right;"><i>Frontera</i> (1953). Darío Fernández Flórez.</p> <p style="text-align: right;"><i>Testamento en la montaña</i> (1955). Manuel Arce.</p> <p style="text-align: right;"><i>La paz empieza nunca</i> (1957). Emilio Romero.</p> <p style="text-align: right;"><i>El mundo de Juan Lobón</i> (1967). Luis Berenguer.</p> <p style="text-align: right;"><i>El ladrido</i> (1969). Oscar Muñiz.</p> <p style="text-align: right;"><i>Todos morían en “Casa Manchada”</i> (1969). Emilio Romero.</p> </div> </div>		

El mexicano (1970). Francisco Pérez López.
Si te dicen que caí (1973). Juan Marsé.
Los huidos (1973). Luciano Castañón.

Autobiografías

Abriendo camino: relatos [. . .] (1971). José Gros.

III. Primeras visiones en libertad (8 obras; 1976-1984)

Novelas y cuentos

En el día de hoy (1976). Jesús Torbado.
La pastora: el maquis hermafrodita (1978). Manuel Villar Raso.
O ciclo do neno (1978). Xosé Neira Vilas.
El camino de la victoria: los exiliados en la Resistencia (1979). Virgilio Botella Pastor.
La enredadera (1980). Manuel Alonso.
La montaña herida (1981). José María Castroviejo.
Un día volveré (1982). Juan Marsé.
El año del wolfram (1984). Raúl Guerra Garrido.

IV. Visiones en plena libertad (19 obras; 1985-1996)

Novelas y cuentos

Luna de lobos (1985). Julio Llamazares.
El cinturón traído de Cuba (1985). Pilar Cibreiro.
El pianista (1985). Manuel Vázquez Montalbán.
Muerte y pasión de un maquis [. . .] (1985). Juan José González Sevillano.
Teniente Bravo (1986). Juan Marsé.
Alhambra y los Tuchas (Una historia del maquis) (1987). Jesús Sevilla Lozano.
Operación Carlomagno: novela de la resistencia vasca, 1940 (1988). Mario de Salegi.
Beltenebros (1989). Antonio Muñoz Molina.
Cambio de bandera (1991). Félix de Azúa.
El año del diluvio (1992). Eduardo Mendoza.

Tu nombre envenena mis sueños (1992). Joaquín Leguina.
El embrujo de Shanghai (1993). Juan Marsé.
El fragor del agua (1993). José Giménez Corbatín.
La “partida del alba” y otras historias del maquis (1994). Luis Martínez Terrón.
La agonía del búho chico (1994). Justo Vila.
El color del crepúsculo (1995). Alfons Cervera.
El testamento de amor de Patricio Julve (1995). Antón Castro.
La raya seca (1996). César Rodríguez-Gavela López.

Autobiografías

Manuscrito de un superviviente (1987). Felipe Matarranz González.

V. Visiones más recientes (28 obras⁴⁶² 1997-2006)

Novelas y cuentos

Maquis (1997). Alfons Cervera.
Tampoco esta vez dirían nada (1997). José Giménez Corbatín.
En un viejo país (1997). Santiago Trancón.
La hija del caníbal (1997). Rosa Montero.
Los seres imposibles (1998). Antón Castro
El puente de hierro (1998). César Gavela.
La noche inmóvil (1999). Alfons Cervera
Historias de maquis en el Pirineo aragonés (1999). Mercedes Yusta [et al.].
Pensa Nao (1999). Anxo Angueira.
Días y noches (2000). Andrés Trapiello
Última página (2000). Juan José Fernández Delgado.
Rabos de lagartija (2000). Juan Marsé.
Lucio l'irréductible (2000). Bernard Thomas y Isabelle Villemont.
Soldados de Salamina (2001). Javier Cercas.

⁴⁶² En estas cifras no se incluye la obra de Felipe Matarranz ya que su texto salió originalmente en 1987.

La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945 (2001). Andrés Trapiello.

La voz dormida (2002). Dulce Chacón.

La sombra del cielo (2003). Alfons Cervera.

“El portero”. *Cuentos pendientes* (2003). Manuel Hidalgo.

La mitad del alma (2004). Carme Riera.

El lápiz del carpintero (2004). Manuel Rivas.

Aquel invierno (2005). Alfons Cervera.

Autobiografías y entrevistas

Hijos de la guerra: testimonios y recuerdos (2001). Jorge Martínez Reverte y Socorro Tomás.

Memorias de un guerrillero. El maquis en la Sierra de Cuenca (2002). Emencio Alcalá Ruiz “Germán”.

Guerrillero contra Franco (2002). Francisco Martínez López.

Memorias del Sargento Ferreras (2002). Gabriel Ferreras Estrada.

Historia de Celia. Recuerdos de una guerrillera antifascista. (2004). Remedios Montero.

La memoria reprimida. Historias orales del maquis (2004). José Antonio Vidal Castaño.

Camaradas, ¡Viva la República! [. . .] (2005). Felipe Matarranz González.

Lucha por la libertad (2006). Antonio Esteban Garvía.

Apéndice B: Cronología de obras cinematográficas

Obras ajenas a la historia oficial	Obras de la versión oficial
<p><i>I. Los años de la guerra y el silencio de la primera posguerra</i> (2 películas; 2 documentales; 1936-1950)</p> <p><u>Películas</u> <i>For Whom the Bell Tolls</i> (1943). Dir. Sam Wood. <i>Espoir (Sierra de Teruel)</i> (1945). Dir. André Malraux.</p> <p><u>Documentales</u> <i>Resistencia en Levante</i> (1938?). Dir. Rafael Gil. <i>Un héroe del pueblo español: José Gómez Gayoso</i> (1948). s. dir.</p>	
<p><i>II. La versión oficial y las visiones de oposición</i> (19 películas; 1951–1975)</p> <p style="text-align: right;"><i>En un rincón de España</i> (1948). Dir. Jerónimo Mihura <i>Rostro al mar</i> (1951). Dir. Carlos Serrano De Osama. <i>Dos caminos</i> (1953). Dir. Arturo Ruiz Castillo. <i>Lo que nunca muere</i> (1954). Dir. Julio Salvador. <i>La ciudad perdida</i> (1955). Dir. Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla. <i>Murió hace 15 años</i> (1955). Dir. Rafael Gil. <i>Suspenso en Comunismo</i> (1955). Dir. Eduardo Manzanos. <i>Torrepartida</i> (1956). Dir. Pedro Lazaga. <i>La paz empieza nunca</i> (1960). Dir. León Klimovsky. <i>Sentencia contra una mujer</i> (1960). Dir. Antonio Isasi Isasmendi. <i>Carta a una mujer</i> (1961). Dir. Miguel Iglesias. <i>A tiro limpio</i> (1963). Dir. Francisco Pérez-Dolz. <i>Un puente sobre el tiempo</i> (1964). Dir. José Luis Merino.</p> <p><i>Behold A Pale Horse</i> (1964). Dir. Fred Zinneman. <i>La guerre est finie</i> (1966). Dir. Alain Resnais.</p>	

<p><i>El espíritu de la colmena</i> (1973). Dir. Víctor Erice.</p> <p><i>Pim, pam, pum... ¡Fuego!</i> (1975). Dir. Pedro Olea.</p>	<p><i>Tirarse al monte</i> (1971). Dir. Alfonso Ungría.</p> <p><i>Metrallera Stein</i> (1974). Dir. José Antonio de la Loma.</p> <p><i>Casa Manchada</i> (1975). Dir. José Antonio Nieves Conde.</p>
<p>III. Primeras visiones en libertad (4 películas y 3 documentales; 1976-1984)</p> <p><u>Películas</u></p> <p><i>Los días del pasado</i> (1977). Dir. Mario Camus.</p> <p><i>El corazón del bosque</i> (1979). Dir. Manuel Gutiérrez Aragón.</p> <p><i>Kargus</i> (1980). Dir. Juan Miñon y Miguel Ángel Trujillo.</p> <p><u>Documentales</u></p> <p><i>Guerrilleros</i> (1978). Dir. Bartomeu Vilà y Mercè Conesa.</p> <p><i>Quico Sabaté</i> (1980). Dir. Colectivo Penta.</p> <p><i>España: historia inmediata. Vol 5. La guerrilla [. . .]</i> (1984). Dir. José Luis Guarner.</p>	
<p>IV. Visiones en plena libertad (11 películas; 11 documentales; 1985-1996)</p> <p><u>Películas</u></p> <p><i>Réquiem por un campesino español</i> (1985). Dir. Francisco Betriu.</p> <p><i>Luna de lobos</i> (1987). Dir. Julio Sánchez Valdés.</p> <p><i>La guerra de los locos</i> (1987). Dir. Manolo Matji.</p> <p><i>El mundo de Juan Lobón</i> (1987). Dir. Enrique Brasó.</p> <p><i>Si te dicen que caí</i> (1989). Dir. Vicente Aranda.</p> <p><i>Catorce estaciones</i> (1991). Dir. Antonio Rico Jiménez.</p> <p><i>Beltenebros</i> (1991). Dir. Pilar Miró.</p> <p><i>Huidos</i> (1992). Dir. Félix Sancho Gracia.</p> <p><i>Bajomonte</i> (1993). Dir. Raúl Hernández Garrido.</p>	

Os salteadores (1993). Dir. Abi Feijó.
Tu nombre envenena mis sueños (1996). Dir. Pilar Miró.

Documentales

Tres octubres (1986). Dir. José Luis Rodríguez Puertolas.
Xan de Xenaro: memoria de 32 años (1987). Dir. Agustín Fernández Paz.
El maquis a Catalunya 1939-1963 (1989). Dir. Jaume Serra i Fontelles.
Militantes de la libertad [. . .] (1990). Dir. Olga Martínez Anton.
Rescatadas del olvido: mujeres bajo el franquismo (1991). Dir. Fernanda Romeu.
Objetivo: matar a Franco (1993). Dir. Ignacio Sánchez.
El maquis: el movimiento guerrillero en Andalucía (1993). Dir. Alfonso Arteseros.
El maquis: el movimiento guerrillero en Galicia (1993). Dir. Alfonso Arteseros.
El maquis en el alto Aragón (1994). Dir. Eugenio Monesma.
Guerrillero (1996). Dir. Dominique Gautier.
Death in el Valle (1996). Dir. C. M. Hardt.

V. Visiones más recientes (13 películas y 38 documentales (3 películas y 22 documentales sin localizar); 1997-2006)

Películas

Terra de canons (1999). Dir. Antoni Ribas.
El portero (2000). Dir. Gonzalo Suárez.
You're the one (Una historia de entonces) (2000). Dir. José Luis Garci.
Silencio roto (2001). Dir. Montxo Armendáriz.
El embrujo de Shanghai (2002). Dir. Fernando Trueba.
El lápiz del carpintero (2003). Dir. Antón Reixá.⁴⁶³
Aida (2003). Dir. Pablo de María Díaz y Pablo A. Quiroga Prendes.
Soldados de Salamina (2003). Dir. David Trueba.
Los macuteiros (2003). Dir. Oscar Pérez.

⁴⁶³ Es preciso incluir esta obra en la lista pues forma parte de las películas que otorgan un papel secundario a la lucha clandestina. En este caso se llega al extremo de eliminar toda referencia a la resistencia.

El año del diluvio (2004). Dir. Jaime Chávarri.
Tierra de guerrilleros (2004). Dir. Amanda Castro.
1939, un berro no silencio (2004). Dir. Alicia Conchas Rebullido.
El laberinto del fauno (2006). Dir. Guillermo del Toro.

Documentales

Los últimos fuxidos (1999). TVG.
Del exilio a la resistencia (1999). Dir. Eugenio Monesma.
La invasión del Valle de Arán (1999). Dir. Eugenio Monesma.
Le Val D'Aran: les guérilleros [...] (1999). Dir. Jorge Amat.
Pregúntale al viento (2000). Dir. Albert Pardo.
Los Maquis en Andalucía (2000). Dir. Santiago Álvarez.
Dos días con la guerrilla antifranquista (2000). Dir. Eugenio Monesma.
Francisco Ponzán: el resistant oblidat (2000). Dir. Lala Gomà.
El siglo XX en femenino. Ellas piden la voz y la palabra (2000). Dir. Ana Aguado.
Guerrilla española, entre la leyenda y el mito (2001). s. dir.
La partida de Girón (2001). Dir. Victoria Martínez y Manuel Guerra.
La síndrome d'una guerra (2001). Dir. Felip Solé Sabaté.
La guerra civil en Extremadura (2001). Dir. Eugenio Monesma.
La guerrilla de la memoria (2002). Dir. Javier Corcuera.
¿Por qué sangró la montaña? (2002). Dir. Alberto Llorente.
La guerrilla en Cantabria (2002). Dir. Alberto Llorente.
La Casita Blanca: la ciudad oculta (2002). Dir. Carles Balagué.
El maquis, la guerra silenciada (2002). Dir. E. Calpena.
III Jornadas "El Maquis en Santa Cruz de Moya" (2002). Dir. Antonio Moya Zarzuela.
El hombre que murió dos veces: Girón [. .] (2003). Dir. Daniel Álvarez y Iñaki Pinedo.
Los maquis de la imposible esperanza (2003). Dir. Dominique Gautier.
Los últimos guerrilleros [. .] (2003). Dir. José Vicente Viadel.
A memoria nos tempos do wolfram (2003). Dir. Antonio Caeiro.
Los últimos huidos (2003). s. dir.
Siempre será la Pastora (2004). Dir. Ismaél Cobo.

Las ilusiones perdidas (2005). Dir. Eugenio Monesma.
Gerardo Antón: el último guerrillero extremeño (2005). Dir. Aureliano Martín Alcón.
Les últimes hores (2005). Dir. Jordi Call.
Maquis (2005). Dir. Guillermo García-Ramos Ortega.
Maletas de madera (2005). Dir. Mariano Agudo y José María Valiente.
La memoria recobrada (2006). Dir. Alfonso Domingo.
Un día para la historia [. . .] (2006). Dir. Óscar Serrano Coronado.
Los últimos milicianos: guerrilleros [. . .] (2006). Dir. Ana Belén Rodríguez Patiño.
A Cidade da Selva (2006). Dir. Helena Villares y Pilar Faxil.
Bandoleiros ou guerrilleiros (2006). Dir. José A. Sanmartín.
Hijo de rojo (2006). Dir. Jean Ortiz.
Memoria de un guerrillero (2006). Foro por la Memoria de Huelva.
Lobos sucios (2006). Dir. Felipe Rodríguez Lameiro.

Apéndice C: Clasificación de las obras literarias

Apariencias o Trasfondo	Tema principal
	<p>I. <u>Novelas</u> <i>Los guerrilleros de Extremadura</i> (1937). Lázaro <i>Cumbres de Extremadura [. . .]</i> (1938). Herrera Petere. <i>For Whom the Bell Tolls</i> (1940). Hemingway.</p>
<p>II. <u>Novelas</u> <i>Frontera</i> (1953). Fernández Flórez. <i>Donde las Hurdes se llaman Cabrera</i> (1964). Carnicer. <i>El mundo de Juan Lobón</i> (1967). Berenguer. <i>Todos morían en “Casa Manchada”</i> (1969). Romero. <i>Si te dicen que caí</i> (1973). Juan Marsé.</p>	<p>II. <u>Novelas</u> <i>La ciudad perdida</i> (1951). Fórmica. <i>El llano en llamas</i> (1953). Ruiz Ayúcar. <i>Mosén Millán</i> (1953) / <i>Réquiem [. . .]</i> (1960). Sender. <i>Este tiempo amargo</i> (1953). Fuente. <i>Juan Caballero</i> (1956). Carnés. <i>Habla mi conciencia</i> (1956). José Francisco (Seud.). <i>La paz empieza nunca</i> (1957). Romero. <i>Killing a Mouse on Sunday</i> (1961). Pressburger. <i>Habla mi conciencia</i> (1966). José Francisco (Seud.). <i>El ladrido</i> (1969). Muñiz. <i>El mexicano</i> (1970). Pérez López.. <i>Los huidos</i> (1973). Castañón.</p> <p><u>Autobiografías</u> <i>Abriendo camino: relatos [. . .]</i> (1971). Gros.</p>
<p>III. <u>Novelas y cuentos</u> <i>En el día de hoy</i> (1976). Torbado. <i>O ciclo do neno</i> (1978). Neira Vilas. <i>El camino de la victoria [. . .]</i> (1979). Botella Pastor. <i>La enredadera</i> (1980). Alonso. <i>Un día volveré</i> (1982). Marsé. <i>El año del wolfram</i> (1984). Guerra Garrido.</p>	<p>III. <u>Novelas y cuentos</u> <i>La pastora: el maquis hermafrodita</i> (1978). Villar Raso. <i>La montaña herida</i> (1981). Castroviejo.</p>

<p>IV. <u>Novelas y cuentos</u> <i>El cinturón traído de Cuba</i> (1985). Pilar Cibreiro. <i>El pianista</i> (1985). Vázquez Montalbán. <i>Teniente Bravo</i> (1986). Marsé. <i>El año del diluvio</i> (1992). Mendoza. <i>Tu nombre envenena mis sueños</i> (1992). Leguina. <i>El embrujo de Shanghai</i> (1993). Marsé. <i>El fragor del agua</i> (1993). Giménez Corbatín. <i>El color del crepúsculo</i> (1995). Cervera. <i>El testamento de amor de Patricio Julve</i> (1995). Castro. <i>La raya seca</i> (1996). César Gavela.</p>	<p>IV. <u>Novelas y cuentos</u> <i>Luna de lobos</i> (1985). Llamazares. <i>Muerte y pasión</i> [. . .] (1985). González Sevillano. <i>Alhambra y los Tuchas</i> [. . .] (1987). Sevilla Lozano. <i>Operación Carlomagno</i> [. . .] (1988). Salegi. <i>Beltenebros</i> (1989). Muñoz Molina. <i>Cambio de bandera</i> (1991). Azúa. <i>La “partida del alba”</i> [. . .] (1994). Martínez Terrón. <i>La agonía del búho chico</i> (1994). Vila.</p> <p><u>Autobiografías</u> <i>Manuscrito de un superviviente</i> (1987). Matarranz.</p>
<p>V. <u>Novelas y cuentos</u> <i>La hija del caníbal</i> (1997). Montero. <i>Tampoco esta vez dirían nada</i> (1997). Giménez Corbatín. <i>Los seres imposibles</i> (1998). Castro. <i>La noche inmóvil</i> (1999). Cervera. <i>Días y noches</i> (2000). Trapiello. <i>Rabos de lagartija</i> (2000). Marsé. <i>Lucio l'irréductible</i> (2000). Thomas y Villemont. <i>Soldados de Salamina</i> (2001). Cercas. <i>La sombra del cielo</i> (2003). Cervera. “El portero”. <i>Cuentos pendientes</i> (2003). Hidalgo. <i>El lápiz del carpintero</i> (2004). Rivas. <i>La mitad del alma</i> (2004). Riera. <i>Aquel invierno</i> (2005). Cervera.</p> <p><u>Entrevistas</u> <i>Hijos de la guerra</i> [. . .] (2001). Martínez Reverte y Thomás.</p>	<p>V. <u>Novelas y cuentos</u> <i>Maquis</i> (1997). Cervera. <i>En un viejo país</i> (1997). Trancón. <i>El puente de hierro</i> (1998). Gavela. <i>Historias de maquis</i> [. . .] (1999). Yusta [et al.]. <i>Pensa Nao</i> (1999). Angueira. <i>Última página</i> (2000). Fernández Delgado. <i>La noche de los Cuatro Caminos</i> [. . .] (2001). Trapiello. <i>La voz dormida</i> (2002). Chacón.</p> <p><u>Autobiografías</u> <i>Memorias de un guerrillero</i> [. . .] (2002). Alcalá Ruiz. <i>Memorias del Sargento Ferreras</i> (2002). Ferreras Estrada. <i>Guerrillero contra Franco</i> (2002). Martínez López. <i>Historia de Celia</i> [. . .] (2004). Montero. <i>La memoria reprimida</i> [. . .] (2004). Vidal Castaño. <i>Camaradas, ¡Viva la República!</i> [. . .] (2005). Matarranz. <i>Lucha por la libertad</i> (2006). Garví.</p>

Apéndice D: Clasificación de las obras fílmicas

Apariencias o Trasfondo	Tema principal
	<p>I. <u>Películas</u> <i>For Whom the Bell Tolls</i> (1943). Wood. <i>Espoir (Sierra de Teruel)</i> (1945). Malraux.</p> <p><u>Documentales</u> <i>Resistencia en Levante</i> (1938). Gil.*⁴⁶⁴ <i>Un héroe [. . .]: José Gómez Gayoso</i> (1948). s. dir.</p>
<p>II. <u>Películas</u> <i>En un rincón de España</i> (1948). Mihura. <i>Carta a una mujer</i> (1961). Iglesias. <i>El espíritu de la colmena</i> (1973). Erice <i>Casa Manchada</i> (1975). Nieves Conde.</p>	<p>II. <u>Películas</u> <i>Rostro al mar</i> (1951). Serrano De Osama. <i>Dos caminos</i> (1953). Ruiz Castillo. <i>Lo que nunca muere</i> (1954). Salvador. <i>La ciudad perdida</i> (1955). Alexandre y Torrecilla. <i>Murió hace 15 años</i> (1955). Gil. <i>Suspenso en Comunismo</i> (1955). Manzanos. <i>Torrepartida</i> (1956). Lazaga. <i>La paz empieza nunca</i> (1960). Klimovsky. <i>Sentencia contra una mujer</i> (1960). Isasi Isasmendi. <i>A tiro limpio</i> (1963). Pérez-Dolz. <i>Un puente sobre el tiempo</i> (1964). Merino. <i>Behold A Pale Horse</i> (1964). Zinneman. <i>La guerre est finie</i> (1966). Resnais. <i>Tirarse al monte</i> (1971). Ungría.* <i>Metralleta Stein</i> (1974). De la Loma. <i>Pim, pam, pum . . . ¡Fuego!</i> (1975). Olea.</p>

⁴⁶⁴ Las películas que no he podido consultar y no he leído o un resumen de la trama o la novela en la que se basó aparecen con un asterisco para indicar que su ubicación en una columna u otra es una aproximación

<p>III. <u>Películas</u> <i>Kargus</i> (1980). Miñon y Trujillo.</p>	<p>III. <u>Películas</u> <i>El ladrido</i> (1977). Lazaga. <i>Los días del pasado</i> (1977). Camus. <i>El corazón del bosque</i> (1979). Gutiérrez Aragón.</p> <p><u>Documentales</u> <i>Guerrilleros</i> (1978). Vilà y Conesa. <i>Quico Sabaté</i> (1980). Colectivo Penta. <i>España: Historia inmediata</i> [. . .] (1984). Guarner.</p>
<p>IV. <u>Películas</u> <i>El mundo de Juan Lobón</i> (1987). Brasó. <i>Si te dicen que caí</i> (1989). Aranda. <i>Tu nombre envenena mis sueños</i> (1996). Miró.</p> <p><u>Documentales</u> <i>Rescatadas del olvido</i> [. . .] (1991). Romeu. <i>Objetivo: matar a Franco</i> (1993). Sánchez. <i>Guerrillero</i> (1996). Gautier.</p>	<p>IV. <u>Películas</u> <i>Réquiem por un campesino español</i> (1985). Betriu. <i>Luna de lobos</i> (1987). Sánchez Valdés. <i>La guerra de los locos</i> (1987). Matji. <i>Catorce estaciones</i> (1991). Rico Jiménez. <i>Beltenebros</i> (1991). Miró. <i>Huidos</i> (1992). Sancho Gracia. <i>Bajomonte</i> (1993). Hernández Garrido. <i>Os salteadores</i> (1993). Feijó.</p> <p><u>Documentales</u> <i>Tres octubres</i> (1986). Rodríguez Puertolas.* <i>Xan de Xenaro: memoria de 32 años</i> (1987). Fernández Paz. <i>El maquis a Catalunya</i> [. . .] (1989). Serra i Fontelles. <i>Militantes de la Libertad</i> [. . .] (1990). Martínez Anton. <i>El maquis</i> [. . .] en Andalucía (1993). Arteseros. <i>El maquis</i> [. . .] en Galicia (1993). Arteseros. <i>El maquis en el alto Aragón</i> (1994). Monesma. <i>Death in El Valle</i> (1996). Hardt.</p>

<p>V. <u>Películas</u> <i>El portero</i> (2000). Suárez. <i>You're the one (Una historia de entonces)</i> (2000). Garci. <i>El embrujo de Shanghai</i> (2002). Fernando Trueba. <i>Soldados de Salamina</i> (2003). Trueba. <i>El lápiz del carpintero</i> (2003). Reixá.⁴⁶⁵ <i>Los macuteiros</i> (2003). Pérez. <i>El año del diluvio</i> (2004). Chávarri.</p> <p><u>Documentales</u> <i>El siglo XX en femenino [. . .]</i> (2000). Aguado. <i>La guerra civil en Extremadura</i> (2001). Monesma. <i>Las ilusiones perdidas</i> (2005). Monesma. <i>La memoria recobrada</i> (2006). Domingo. <i>Lobos sucios</i> (2006). Rodríguez Lameiro.</p>	<p>V. <u>Películas</u> <i>Terra de canons</i> (1999). Ribas. <i>Silencio roto</i> (2001). Armendáriz. <i>Aida</i> (2003). Díaz y Quiroga Prendes. <i>Tierra de guerrilleros</i> (2004). Castro. <i>1939, un berro no silencio</i> (2004). Conchas Rebullido. <i>El laberinto del fauno</i> (2006). Del Toro.</p> <p><u>Documentales</u> <i>Los últimos fuxidos</i> (1999). s. dir.* <i>Del exilio a la resistencia</i> (1999). Monesma. <i>La invasión del Valle de Arán</i> (1999). Monesma. <i>Valle de Arán</i> (1999). Amat. <i>Pregúntale al viento</i> (2000). Pardo. <i>Los maquis en Andalucía</i> (2000). Álvarez. <i>Dos días con la guerrilla antifranquista</i> (2000). Monesma. <i>Francisco Ponzán: el resistent oblidat</i> (2000). Gomà. <i>Guerrilla española, entre la leyenda y el mito</i> (2001). s. dir.* <i>La partida de Girón</i> (2001). Martínez y Guerra. <i>La síndrome d'una guerra</i> (2001). Solé Sabaté. <i>La guerrilla de la memoria</i> (2002). Corcuera. <i>¿Por qué sangró la montaña?</i> (2002). Llorente.* <i>La guerrilla en Cantabria</i> (2002). Llorente. <i>La Casita Blanca [. . .]</i> (2002). Balagué. <i>El maquis, la guerra silenciada</i> (2002). Calpena. <i>III Jornadas "El Maquis en Santa Cruz de Moya"</i> (2002). Moya Zarzuela. <i>El hombre que murió [. . .]</i> (2003). Álvarez y Pinedo. <i>Los maquis de la imposible esperanza</i> (2003). Gautier y Ortiz. <i>Los últimos guerrilleros [. . .]</i> (2003). Viadel.</p>
--	---

⁴⁶⁵ Es preciso incluir esta obra en la lista pues forma parte de las películas que otorgan un papel secundario a la lucha clandestina. En este caso se llega al extremo de eliminar toda referencia a la resistencia.

	<p> <i>A memoria nos tempos do wolfram</i> (2003). Caeiro. <i>Los últimos huidos</i> (2003). s. dir. <i>Siempre será la Pastora</i> (2004). Cobo. <i>Gerardo Antón: el último [. . .]</i> (2005). Martín Alcón. <i>Les últimes hores</i> (2005). Call. <i>Maquis</i> (2005). García-Ramos Ortega. <i>Maletas de madera</i> (2005). Agudo y Valiente. <i>Un día para la historia [. . .]</i> (2006). Serrano Coronado. <i>Los últimos milicianos [. . .]</i> (2006). Rodríguez Patiño. <i>A Cidade da Selva</i> (2006). Villares y Faxil. <i>Bandoleiros ou guerrilleiros</i> (2006). Sanmartín. <i>Hijo de rojo</i> (2006). Ortiz. <i>Memoria de un guerrillero</i> (2006). Foro por la Memoria de Huelva. </p>
--	---

Apéndice E: Entrevistas⁴⁶⁶

José Antonio Alonso Alcalde “Comandante Robert”



Alonso luchó en la Guerra Civil Española y la Resistencia francesa y participó en la invasión del Valle de Arán.

José Antonio Alonso Alcalde “Comandante Robert” nació el 14 de abril de 1919 en Santana (Asturias). Vive actualmente en Castres, Francia. Luchó en la guerra civil y se exilió en Francia cuando terminó la contienda (4:30). Fue internado en el campo de concentración Sept Fonds (4:47). Hasta 1942, estuvo en Compañías de Trabajo, en otras, en las fortificaciones fronterizas con Alemania (5:00). Fue detenido por los franceses (6:10), pero escapó y pasó al Ariège donde se hizo cargo de una brigada del XIV Cuerpo de Guerrilleros (5:30; 7:00). Hacían sabotajes (6:02; 9:55) y recibían armamento por vía aérea (14:00). Lideró la liberación de Foix (18:00). Estuvo en Batallones de Seguridad hasta 1945 (30:45). Durante la invasión del Valle de Arán (32:43), que tuvo el objetivo

⁴⁶⁶ Este apéndice tiene resúmenes de las entrevistas que se pueden consultar en los archivos de mp3.

de crear una cabeza de puente en este valle (35:57), tenía 200 hombres bajo su mando (39:28). Dejó de participar en la resistencia tras el Valle de Arán (44:15).⁴⁶⁷

Alonso comenta aspectos relacionados con la memoria (56:26). Habla del reconocimiento de los luchadores en Francia (1:07:15). Tiene libertad para hablar de sus memorias (1:10:45). A sus hijos no les interesa la resistencia (1:13:09). Desea rehabilitar la memoria de los que cayeron y reconoce su deber de testimoniar lo que vivió (1:13:37).

⁴⁶⁷ El uso que Alonso hace de la palabra terrible parece influido por su significado en francés. Emplea este adjetivo para describir algo positivamente.

Eugenio Coronado



Coronado es el sobrino de Basiliso Serrano Valero “El Manco de La Pesquera”.

Eugenio Coronado nació en La Pesquera (Cuenca) el 16 de diciembre de 1929. Estuvo en el PCE y luego en el PSOE (1:30). Las fuerzas represoras mareaban a su padre porque era primo de Basiliso Serrano Valero “El Manco de La Pesquera”, un guerrillero que fue fusilado en 1955 (3:58; 8:37). Su padre fue encerrado dos veces (4:35): la primera vez estuvo detenido brevemente (34:10), pero la segunda pasó varios meses en la cárcel (35:12). Las fuerzas represoras también amenazaban a Coronado (4:38; 20:38). Se fue a Valencia a los quince años debido a las represalias (0:20; 3:52). Basiliso, presidente de la CNT de Cuenca (10:34), intervino cuando se intentó llevar a algunos fascistas de La Pesquera (9:55). Después de la guerra, se echó al monte creyendo que el régimen cambiaría pronto (3:58; 10:45; 24:55). Cuando Eugenio visitaba a su tío en la cárcel, éste le hablaba de las personas de la familia usando metáforas para que los guardias no se enteraran (12:13). Las fuerzas represoras requisaban la comida de la familia Coronado

(14:00). Mientras que Basiliso estaba escondido en su casa, tuvo un accidente al fabricar una bomba y se quedó manco (18:07). El secretismo era tal que Coronado ni sabía que su tío estaba allí. Paco, un sobrino de Basiliso, se unió a la guerrilla en 1946 o 1947 debido a las represalias (24:00). Aunque Basiliso se escondía desde el término de la contienda, no se une a la guerrilla hasta 1946 (25:07). Coronado y Serrano⁴⁶⁸ comentan los errores y críticas sobre Basiliso (25:25). Las fuerzas represoras destruyeron la huerta de la familia Coronado y el motor que tenían para regar el campo y les obligaron a trasladarse (27:45). Cuando mataron a Paco, Coronado fue a reconocerlo en el cementerio (29:10). No se permitió que su familia lo enterrara. Había confrontaciones entre la guerrilla y la Guardia Civil (29:55).

Coronado comenta la importancia de conservar la historia (7:42) y la libertad para hablar de la resistencia (35:23).

⁴⁶⁸ La otra voz que se escucha en la entrevista es la de Óscar Serrano Coronado, el sobrino de Eugenio Coronado.

María Mercedes García García



García es hija de un alcalde represaliado por criticar la sublevación militar. Su madre murió a manos de la Guardia Civil por dar de comer a un huido.

María Mercedes García García nació el 27 de abril de 1928 en Pendueles (Cantabria). Su padre, el alcalde de este pueblo, fue detenido y condenado a muerte (0:25). En su juicio, abogó en su contra dos textos que escribió: un libro sobre la Revolución mexicana (10:05) y un artículo que criticaba la sublevación militar (12:15). Antes de cumplir la sentencia, los requetés lo animaron a huir, pero su padre se negó a dejarse matar con la ley de huidos (17:40). Cuando vinieron a su casa a darles el pésame y besaron a su madre, García se dio cuenta de que habían matado a su padre (24:00). En 1943 se llevaron a su madre al cuartel por dar de comer a un huido (24:41). Murió de la paliza que le dieron (26:55; 53:07). Delfino, el huido, había sido concejal y maestro durante la República, pero fue depurado por ser afín a ésta y nunca pudo volver a ejercer de maestro (28:05; 53:24). La familia García también prestaba ayuda a otros huidos

(49:59). Su hermano pasó más de veinte meses en un batallón de trabajadores en Belchite (30:25). Vinieron los embajadores de Estonia y Letonia a Llanes para llevarse y proteger a sus hermanos, pero su madre no quiso (30:56). La vida en la posguerra era muy difícil (32:55). Les cerraron la carnicería de sus abuelos (37:05). Se multaba a la gente por no ir a misa (40:07). García comenta la tortura y ejecuciones (41:50). Un alcalde dimitió en protesta de los fusilamientos (49:34). García no pudo irse a México por ser hija de fusilado (1:02:35).

Perduran las memorias traumáticas (24:23; 35:25; 43:20). Nunca superó la pena de muerte de su padre (24:20; 55:52; 1:03:25). Aunque con la democracia llegó la libertad de expresión (54:08), todavía existe miedo de hablar de las represalias (56:26) o se considera el pasado de poco interés (49:12).

Felipe Matarranz González



Matarranz luchó en la Guerra Civil Española y fue guerrillero y enlace de la Brigada Machado.

Felipe Matarranz González nació el 2 de septiembre de 1915 en La Franca, Asturias. Ingresó en Los Pioneros a los catorce años (0:45). Al enterarse de la sublevación militar, empezaron a formar milicias, reunir armas y fabricar bombas (1:15m). Atacaron los cuarteles Simancas de Gijón y Loyola en San Sebastián (11:55). Fue nombrado cabo tirador (14:30). Fue herido (21:40) y se desangró tanto que sus compañeros, creyendo que había fallecido, lo tiraron a una pila de muertos (24:00). Un médico se dio cuenta de que estaba vivo y lo transportaron a un hospital (26:00). Volvió a luchar (35:55). Quedó prisionero en Santander (agosto de 1937), pero se escondió y pasó a Llanes, Asturias, zona republicana (39:00). Luchó en la batalla del Mazuco (septiembre de 1937) (48:00). Cayó preso nuevamente y fue condenado a muerte dos veces (51:50). Durante los dos años que estuvo en la cárcel de Torrelavega, vio sacar a 1.933 personas para ser fusiladas (52:30). Después de seis años en la cárcel, salió y empezó a ser enlace

de grupos clandestinos (53:30). Ingresó en la guerrilla y se encargó de un desembarco de armas para la guerrilla en La Franca (54:05). Los enlaces y puntos de apoyo que les ayudaron sufrieron represalias (58:55).

Desea desenterrar la historia para que la juventud la conozca (56:05). Comenta otros aspectos de la memoria: libertad de expresión (1:02:50); tortura y desapariciones físicas, memorias traumáticas, deseo de olvidar y terror (1:04:10) y la elaboración de sus memorias (1:10:10).

Ángel Monteagudo



Monteagudo es el sobrino de Basiliso Serrano Valero
“El Manco de La Pesquera” por parte de la mujer de éste.

Ángel Monteagudo nació el 3 de septiembre de 1943. Las fuerzas represoras torturaron y mataron a Paco, el sobrino de Basiliso, y otro guerrillero (1:05). Exhibieron los cuerpos de los guerrilleros durante ocho días (2:05). Mataron a Andrés Ponce, un enlace, y otros cinco (2:50). Los enlaces proveyeron comida e información a la guerrilla (6:35). Los guardias civiles obligaron al padre de Ángel a llevar de noche una carta a un destacamento en medio del monte (12:35). Monteagudo conoció a Teresa/Florencio Pla “La Pastora” (19:50).

La memoria de la resistencia evoluciona (23:08). Monteagudo comenta la libertad de hablar de la guerrilla (23:30).

Óscar Serrano Coronado



Serrano, cuyo abuelo era primo de Basiliso Serrano Valero “El Manco de La Pesquera”, dirigió el documental *Un día para la historia*. También edita una página web y ayuda a organizar los homenajes dedicados a este guerrillero.

Óscar Serrano Coronado nació en Cuenca. Su abuelo era primo de Basiliso Serrano Valero “El Manco de La Pesquera”. Éste luchó en la guerra civil y luego se echó al monte para evitar las represalias (0:23). Una persona que ayudaba a la guerrilla los traicionó y la Guardia Civil mató a Paco, el sobrino de Basiliso, y otro guerrillero (1:32). Se dejaba a los cuerpos de los maquis en el cementerio unos días para intentar atrapar a otros guerrilleros que venían a verlos (2:03). Su padre y otros niños iban al cementerio para ver los cuerpos y la gente del pueblo estaba obligada a vigilarlos y bajarlos del monte (2:15). El juez de La Pesquera, que aprovechó la situación de Basiliso quitándole ovejas, murió de susto unos días después de que el resistente fue a su casa (5:12). Muchos campesinos colaboraban con la guerrilla (6:35) y el secretario del ayuntamiento falsificaba salvoconductos para los maquis (7:19). Cuando la Guardia Civil mató a seis

guerrilleros en un campamento, se hicieron con los documentos falsos y mucha gente del pueblo fue a prisión (7:30). Desde el final de la guerra Basiliso andaba oculto, pero a partir de 1946 tenía que esconderse más pues las contrapartidas habían empezado a operar (7:57). Tras jugar a las cartas con unos guardias civiles, Basiliso dejó escrito en una servilleta quien era y abandonó el local (8:25). A veces los maquis dormían arriba en una casa y los guardias abajo porque el dueño colaboraba con la guerrilla (9:03). Una noche la Guardia Civil obligó a Andrés Ponce, un enlace, a decirles donde estaba el campamento de los resistentes; intentó engañarles llevándoles a donde pensaba que los guerrilleros no estaban, pero dio la casualidad que éstos se habían trasladados precisamente a ese lugar (9:47).

El padre de Serrano empezó a contarle historias sobre los guerrilleros cuando tenía diez años (0:46). Serrano comenta la libertad para hablar de la resistencia (2:50), aunque señala que todavía existe cierto miedo (o incomodidad al volver a tratar el pasado⁴⁶⁹) (3:05). Su abuelo nunca quería hablar del tema (3:30). Al enterarse de que iban a trasladar los restos de Basiliso de Paterna, donde fue fusilado, a La Pesquera, Serrano hizo una página web y realizó un documental (10:35) para guardar este día para la historia (12:04) y para agradecer que el guerrillero hubiera salvado muchas vidas incluyendo a parientes de Serrano (14:03). Asimismo, participa en la organización de las jornadas para recuperar la memoria de Basiliso (16:00).

⁴⁶⁹ En la grabación, Serrano menciona el miedo, pero luego me hizo la aclaración que aparece en paréntesis.

Lista de entrevistas

Alonso Alcalde, José Antonio “Comandante Robert”. Entrevista personal. 20 y 21 Nov. 2006.

Coronado, Eugenio. Entrevista personal. 28 Oct. 2006.

García García, María Mercedes. Entrevista personal. 18 y 19 Nov. 2006.

Garvía, Antonio Esteban. Entrevista personal. 30 Sept. 2006.

Matarranz González, Felipe. Entrevista personal. 25 Aug. y 18 Nov. 2006.

Monteagudo, Ángel. Entrevista personal. 9 Dec. 2006.

Serrano Coronado, Óscar. Entrevista personal. 27 y 28 Oct. 2006.

Bibliografía primaria

- 1939, Un berro no silencio*. Dir. Alicia Conchas Rebullido. s. distr., 2004.
- III Jornadas “El Maquis en Santa Cruz de Moya”*. Dir Antonio Moya Zarzuela. s. distr., 2002.
- “IV Jornadas el maquis en Santa Cruz de Moya. Crónica rural de la guerrilla española. Memoria histórica viva”. Primavera 2002. 2 Sept. 2007 <http://www.lagavillaverde.org/centro_de_documentacion/materialesIV/entrevflorianreme.htm>.
- A Cidade da Selva*. Dir. Helena Villares y Pilar Faxil. s. distr., 2006.
- Aida*. Dir. Pablo de María Díaz y Pablo A. Quiroga Prendes. s. distr., 2003.
- Alcalá Ruiz, Emencio “Germán”. *Memorias de un guerrillero. El maquis en la Sierra de Cuenca*. Ed. Salvador F. Cava. Cuenca: Fundación de Cultura “Ciudad de Cuenca”, 2002.
- A memoria nos tempos do wolfram*. Dir. Antonio Caeiro. RB Produccións & Multimedia, 2003.
- Angueira, Anxo. *Pensa Nao*. Vigo: Xerais, 1999.
- El año del diluvio*. Dir. Jaime Chávarri. United International Pictures, 2004.
- Arce, Manuel. *Testamento en la montaña*. Barcelona: Destino, 1955.
- A tiro limpio*. Francisco Pérez-Dolz. Filmax, 1963.
- Azúa, Felix de. *Cambio de bandera*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Bajomonte. Dir. Raúl Hernández Garrido. Turkana Cine, 1993.
- Bandoleiros ou guerrilleros. Dir. José A. Sanmartín. s. distr., 2006.
- Behold a Pale Horse*. 1960. Dir. Fred Zinneman. Columbia Tristar Home Entertainment,

2004.

Beltenebros. Dir. Pilar Miró. United International Pictures, 1991.

Berenguer, Luis. *El mundo de Juan Lobón*. 1967. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1968.

Botella Pastor, Virgilio. *El camino de la victoria: los exiliados en la Resistencia*.

Barcelona: Argos Vergara, 1979.

Carnés, Luisa. *Juan Caballero*. México, D.F.: Novelas Atlante, 1956.

Carnicer, Ramón. *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*. Barcelona: Seix-Barral, 1964.

Carta a una mujer. Dir. Miguel Iglesias. Mundial Films, 1961.

Casa manchada. Dir. José Antonio Nieves Conde. Productora Cinematográfica del Norte,
1975.

La Casita Blanca: la ciudad oculta. 2002. Dir. Carles Balagué. Filmax Home Video,
2003.

Castañón, Luciano. *Los huidos*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1973.

Castro, Antón. *El testamento de amor de Patricio Julve*. Barcelona: Destino, 1995.

---. *Los seres imposibles*. Barcelona: Destino, 1998.

Castroviejo, José María. *La montaña herida*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

Catorce estaciones. Dir. Antonio Rico Jiménez. United International Pictures, 1991.

Cervera, Alfons. *Aquel invierno*. Barcelona: Montesinos, 2005.

---. *El color del crepúsculo*. Barcelona: Montesinos, 1995.

---. *Maquis*. España: Novagràfik, 1997.

---. *La noche inmóvil*. Barcelona: Montesinos, 1999.

---. *La sombra del cielo*. Barcelona: Montesinos, 2003.

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusques, 2001.

Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Cibreiro, Pilar. *El cinturón traído de Cuba*. Barcelona: Alfaguara, 1985.

La ciudad perdida. Dir. Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla. Hispano Foxfilm, 1955.

El corazón del bosque. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Arte 7 Distribución Cinemográfica, 1979.

Death in El Valle. Dir. C. M. Hardt. Channel Four (Gran Bretaña), 1996.

Del exilio a la resistencia. Dir. Eugenio Monesma. Pyrene, 1999.

Un día para la historia: 10 de diciembre de 2005. Exhumación, traslado de los restos y Jornada de Homenaje a Basilio Serrano Valero, El Manco de La Pesquera. 50 aniversario de su fusilamiento. Dir. Óscar Serrano Coronado. Óscar Serrano Coronado, 2006.

Los días del pasado. 1977. Dir. Mario Camus. Polygram División Vídeo, 1984.

Dos caminos. Dir. Arturo Ruiz Castillo. Antonio Francesch Sánchez, 1953.

Dos días con la guerrilla antifranquista. Dir. Eugenio Monesma. Pyrene, 2000.

El espíritu de la colmena. Dir. Víctor Erice. Wanda Vision y C.B. Films, 1973.

En un rincón de España. Dir. Jerónimo Mihura. Emisora Films, 1948.

Erice, Víctor. *La promesa de Shanghai*. Barcelona: Areté, 2001.

España: Historia inmediata. Vol 5. La guerrilla: Un estado precario. Dir. José Luis Guarner. RTVE, 1984.

Espoir (Sierra de Teruel). Dir. André Malraux. As Films-Interpeninsular Films, 1945.

Fernández Delgado, Juan José. *Última página*. Toledo: Editorial Azacanes, 2000.

Fernández Flórez, Darío. *Frontera*. Barcelona: Ediciones Destino, 1953.

Ferreras Estrada, Gabriel. *Memorias del Sargento Ferreras*. León: Instituto Leonés de Cultura, 2002.

Fórmica, Mercedes. *La ciudad perdida*. 1ª ed. Barcelona: Luis de Caralt, 1951.

For Whom the Bell Tolls. Dir. Sam Wood. Guión de Dudley Nichols. United International Pictures, 1943.

Francisco Ponzán: El resistent oblidat. Dir. Lala Gomà. TV3, 2000.

Fuente, Pablo de la. *Este tiempo amargo*. Santiago, Chile: Nacimiento, 1953.

Gavela, César. *El puente de hierro*. Valencia: Pre-textos, 1998.

Gerardo Antón: el último guerrillero extremeño. Dir. Aureliano Martín Alcón. s. distr., 2005.

Giménez Corbatón, José. *El fragor del agua*. Madrid: Anaya & Muchnik, 1993.

---. *Tampoco esta vez dirían nada*. Madrid: Anaya & Muchnik, 1997.

González Sevillano, Juan José. *Muerte y pasión de un maquis. Sebastián Eustaquio Moya Moya "El Chichango"*. Villarrobledo: Ed. del autor, 1985.

Gros, José. *Relatos de un guerrillero comunista español: abriendo camino*. 1971. Barcelona: A.T.E., 1977.

La guerra civil en Extremadura. Dir. y guión Eugenio Monesma. Pyrene, 2001.

La guerra de los locos. Dir. Manolo Matji. Xalco, P. C., 1987. In-Cine Distribuidora Cinematográfica, 1987.

Guerra Garrido, Raúl. *El año del wolfram*. Barcelona: Planeta, 1984.

La guerre est finie. 1966. Dir. Alain Resnais. Guión de Jorge Semprún. Cocinor, 2001.

La guerrilla de la memoria. Dir. Javier Corcuera. Prod. Puy Oria y Montxo Armendáriz. Oria Films, 2002.

La guerrilla en Cantabria. Dir. Alberto Llorente. s. distr., 2002.

Guerrilla española, entre la leyenda y el mito. s. dir. Canal 9 (TVV), 2001.

Guerrillero. Dir. Dominique Gautier. Créav Atlantique, 1996.

Guerrilleros. 1978. Dir. Bartomeu Vilà y Mercè Conesa. 5 Abr. 2007 <<http://www.brightcove.com>>.

Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. New York, Scribner, 1940.

Un héroe del pueblo español: José Gómez Gayoso. s. dir. s. distr., 1948.

Herrera Petere, José. *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros*. Madrid: Editorial Nuestro Pueblo, 1938.

---. *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros*. Barcelona: Anthropos, 1986.

Hidalgo, Manuel. “El portero”. *Cuentos pendientes*. Madrid: Páginas de Espuma, 2003.

Hijo de rojo. Dir. Jean Ortiz. Creativ, 2006.

El hombre que murió dos veces: Girón. El fin de la primera guerrilla antifranquista. Dir. Daniel Álvarez y Iñaki Pinedo. Armonía Films, 2003.

Huidos. Dir. Sancho Gracia. Sony Pictures Releasing De España, 1992.

Las ilusiones perdidas. Dir. Eugenio Monesma. Pyrene, 2005.

La invasión del Valle de Arán (1999). Dir. Eugenio Monesma. Pyrenne, 1999.

José Francisco (seud.). *Habla mi conciencia*. Barcelona: Alas, 1956.

---. *Habla mi conciencia*. Barcelona: Acervo, 1966.

Kargus. 1980. Dir. Juan Miñón y Miguel Ángel Trujillo. Voyna, 1984.

El laberinto del fauno. Dir. Guillermo del Toro. Warner Bros Entertainment España, 2006.

El ladrido. Dir. Pedro Lazaga. Exclusivas Sánchez Ramade, 1977.

El lápiz de carpintero. Dir. Antón Reixá. Universal Pictures Spain, 2003.

Lázaro. *Los guerrilleros de Extremadura*. Barcelona: Talleres Gráficos de la Sociedad General de Publicaciones, E.C., 1937.

Leguina, Joaquín. *Tu nombre envenena mis sueños*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992.

Llamazares, Julio. *Luna de lobos*. 1985. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Lo que nunca muere. Dir. Julio Salvador. S. Huguet, 1954.

Lobos sucios. Dir. Felipe Rodríguez Lameiro. s. distr., 2006.

Luna de lobos. Dir. Julio Sánchez Valdés. Guión de Julio Llamazares y Julio Sánchez Valdés. Brezal, P.C., 1987.

Los macuteiros. Dir. Oscar Pérez. s. distr., 2003.

Maletas de madera. 2005. Dir. Mariano Agudo y José María Valiente. Facultad de Comunicación (Universidad de Sevilla), 2007.

Maquis. Dir. Guillermo García-Ramos Ortega. TVE, 2005.

El maquis a Catalunya 1939-1963. Dir. Jaume Serra i Fontelles. TVE, 1989.

Los maquis de la imposible esperanza. Dir. Dominique Gautier. Créav Atlantique, 2003.

El maquis: el movimiento guerrillero en Andalucía. 1993. Dir. Alfonso Arteseros. Suevia Films, 2005.

El maquis: el movimiento guerrillero en Galicia. 1993. Dir. Alfonso Arteseros. Suevia Films, 2005.

Los maquis en Andalucía. Dir. Santiago Álvarez. Cibeles TV Canal Sur, 2000.

El maquis en el alto Aragón. Dir. Eugenio Monesma. s. distr., 1994.

El maquis, la guerra silenciada. Dir. Enric Calpena. TV3-Mercury, 2001.

Marsé, Juan. *Un día volveré*. 1982. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

---. *Si te dicen que caí*. 1973. Barcelona: Liberduplex, 2000.

---. *Teniente Bravo*. 1987. Barcelona: Lumen, 2000.

---. *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.

---. *Rabos de lagartija*. Barcelona: Areté, 2000.

Martínez López, Francisco. *Guerrillero contra Franco*. León: Instituto Leonés de Cultura, 2002.

Martínez Reverte, Jorge y Socorro Thomás. *Hijos de la guerra: testimonios y recuerdos*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.

Martínez Terrón, Luis. *La "partida del alba" y otras historias del maquis*. Cáceres, España. Graf. Romero, 1994.

Matarranz González, Felipe "Lobo". *Camaradas. ¡Viva la República! Memorias de un Guerrillero. Felipe Matarranz ("Comandante Lobo")*. s.l.: s. ed., 2005.

---. *Manuscrito de un superviviente*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1987.

Memoria de un guerrillero. Dir. Foro por la Memoria de Huelva. Foro por la Memoria de Huelva, 2006.

La memoria recobrada. Dir. Alfonso Domingo. TVE, 2006.

Memorias de una guerrillera. Dir. Pau Vergara. (en producción).

Mendoza, Eduardo. *El año del diluvio*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

Metrallera Stein. José Antonio de la Loma. C.B. Films, 1974.

Militantes de la Libertad. Maquis y colaboradores en Santa Cruz de Moya. Dir. Olga Martínez Antón. La Gavilla Verde, 1900.

Montero, Rosa. *La hija del caníbal*. 1997. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Montero Martínez, Remedios "Celia". *Historia de Celia. Recuerdos de una guerrillera*

- antifascista*. Valencia: Riialla, 2004.
- Montorio Gonzalvo, José Manuel. *Cordillera Ibérica: recuerdos y olvidos de un guerrillero*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007.
- El mundo de Juan Lobón*. Dir. Enrique Brasó. Suecia Films, 1987.
- Muñiz, Oscar. *El ladrido*. Oviedo: Gráficas Summa, 1969.
- Murió hace 15 años*. Dir. Rafael Gil. Suevia Films-Cesareo González, 1955.
- Neira Vilas, Xosé. *O ciclo do neno*. 1978. Madrid: Akal, 1982.
- Objetivo: matar a Franco*. Dir. Ignacio Sánchez. TVE2, 1988.
- Os salteadores*. Dir. Abi Feijó. s. distr., 1993.
- La partida de Girón*. Dir. Victoria Martínez y Manuel Guerra. Vía Digital, 2001.
- La paz empieza nunca*. Dir. León Klimovsky. Compañía Industrial Film Española Cifesa, 1960.
- Pérez López, Francisco. *El Mexicano*. Paris: Robert Laffont, 1970.
- Pim, pam, pum... ¡Fuego!* Dir. Pedro Olea. Guión de Pedro Olea y Rafael Azcona. José Frade Films de Distribución, 1975.
- ¿Por qué sangró la montaña?* Dir. Alberto Llorente. Diesel Films, 2002.
- El portero*. Dir. Gonzalo Suárez. Lolafilms Distribución, 2000.
- Pregúntale al viento*. Dir. Albert Pardo. s. distr., 2000.
- Pressburger, Emeric. *Killing a Mouse on Sunday*. New York: Harcourt, Brace and World, 1961.
- Un puente sobre el tiempo (o Alféreces provisionales)*. Dir. José Luis Merino. Suevia Films-Cesáreo González, 1964.

Quico Sabaté. 1980. Dir. Colectivo Penta. 1 Abr. 2007 <<http://www.brightcove.com>>.

Réquiem por un campesino español. Dir. Francisco Betriu. Laurenfilm, 1985.

Rescatadas del olvido: mujeres bajo el franquismo. Dir. Fernanda Romeu. Instituto de la Mujer, 1991.

Resistencia en Levante. Dir. Rafael Gil. s. distr., 1938.

Riera, Carme. *La mitad del alma*. 2004. Madrid: Alfaguara, 2005.

Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. 1998. Trad. Dolores Vilavedra. Madrid: Alfaguara, 1999.

Rodríguez-Gavela López, César. *La raya seca*. Sebastián, España. San Fundación Social y Cultural Kutxa, 1996.

Romero, Emilio. *La paz empieza nunca*. Barcelona: Planeta, 1957.

---. *Todos morían en “Casa Manchada”*. Barcelona: Planeta, 1969.

Rostro al mar. Dir. Carlos Serrano De Osama. RKO Radio Pictures, 1951.

Ruiz Ayúcar, Ángel. *La sierra en llamas*. Barcelona: Luis de Caralt, 1953.

Salegi, Mario de. *Operación Carlomagno: novela de la resistencia vasca, 1940*. Madrid: Libertarias, 1988.

Salom. Jaime. *El mensaje: comedia en tres actos*. Madrid: Escelicer, 1963.

Sender, Ramón J. *Mosén Millán*. México, D.F.: Intercontinental, 1953.

---. *Réquiem por un campesino español*. 1960. Barcelona: Destino, 2004.

Sentencia contra una mujer. Dir. Antonio Isasi Isasmendi. Suevia Films-Cesáreo González, 1960.

Sevilla Lozano, Jesús. *Alhambra y los Tuchas (Una historia del maquis)*. Madrid: Editorial Certamen, 1987.

Siempre será la Pastora. Dir. Ismaél Cobo. s. distr., 2004.

El siglo XX en femenino. Ellas piden la voz y la palabra. Dir. Ana Aguado. Institut Universitari d'Estudis de la Dona de la Universitat de Valencia, 2000.

Silencio roto. Dir. Montxo Armendáriz. Alta Films, 2001.

La síndrome d'una guerra. Dir. Felip Solé Sabaté. TVE, 2001.

Si te dicen que caí. Dir. Vicente Aranda. Record Vision Video Entertainment, 1989.

Soldados de Salamina. Dir. David Trueba. Lola Films, 2002.

Soldados de Salamina. De Javier Cercas. Dir. Joan Ollé. Adapt. Joan Ollé y Julie Sermón. Teatro Romea, Barcelona. 18 Abr. 2007.

Suspense en Comunismo. Dir. Eduardo Manzanos. As Films, 1955.

Terra de canons. 1999. Dir. Antoni Ribas. Filmax Home Video, 2001.

Thomas, Bernard e Isabelle Villemont. *Lucio l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2000.

Tierra de guerrilleros. Dir. Amanda Castro. s. distr., 2004.

Tirarse al monte. Dir. Alfonso Ungría. Distribución Films, 1971.

Torbado, Jesús. *En el día de hoy*. 1976. Barcelona: Planeta, 2001.

Torrepartida. Dir. Pedro Lazaga. Hispano Foxfilm S.A.E., 1956.

Trancón, Santiago. *En un viejo país*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.

Trapiello, Andrés. *Días y noches*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

---. *La noche de los Cuatro Caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945*. Madrid: Aguilar, 2001.

Tres octubres. José Luis Rodríguez Puertolas. TVE, 1986.

Tu nombre envenena mis sueños. Dir. Pilar Miró. Polygram Iberica, 1996.

Les últimes hores. Dir. Jordi Call. s. distr., 2005.

- Los últimos fuxidos*. s. dir. TVG. 1999.
- Los últimos huidos*. s. dir. s. distr., 2003.
- Los últimos guerrilleros: historia de la AGLA*. Dir. José Vicente Viadel. Casamayor Teixeira Comunicación, 2003.
- Los últimos milicianos: guerrilleros en los montes de Toledo*. Dir. Ana Belén Rodríguez Patiño. La Gavilla Verde,⁴⁷⁰ 2006.
- Ungría, Alfonso. *Tirarse al monte: guión . . .*. Barcelona: Profilmes, 1971.
- Le Val D'Aran: les guérilleros espagnols en France*. 1999. Dir. Jorge Amat. 10 Abr. 2007 <<http://site.voila.fr/espana36/valda/maquis320.wmv>>.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *El pianista*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Vidal Castaño, José Antonio. *La memoria reprimida: historias orales del maquis*. Valencia: Universitat de València, 2004.
- Vila, Justo. *La agonía del búho chico*. Badajoz, España: Del Oeste, 1994.
- Villar Raso, Manuel. *La pastora: el maqui hermafrodita*. Bilbao: Albia Nova, 1978.
- Xan de Xenaro: memoria de 32 años*. Dir. Agustín Fernández Paz. s. distr., 1987.
- You're the one (Una historia de entonces)*. Dir. José Luis Garci. Columbia TriStar Films de España, 2000.
- Yusta, Mercedes, et al. *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*. 3ª ed. Jaca, España: Pirineum, 2000.

⁴⁷⁰ Organizaron la conferencia en que se proyectó el documental.

Bibliografía secundaria

- Aguado Sánchez, Francisco. *El maquis en España: su historia*. Madrid: San Martín, 1975.
- . *El maquis en España: sus documentos*. Madrid: San Martín, 1976.
- Aguilar Fernández, Paloma. "Institutional Legacies and Collective Memories: The Case of the Spanish Transition to Democracy". *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformation in National Retrospection*. Durham: Duke UP, 2003: 128-60.
- . *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996.
- Agustín de Hipona. *Confesiones*. Trad. Agustín Esclasans. 2ª ed. Barcelona: Editorial Juventud, 1986.
- Albert, Mechthild. "Oralidad y memoria en la novela memorialística". *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 21-38.
- Alonso, Santos. *La novela en la transición (1976-1981)*. Madrid: Puerta del Sol/Ensayo, 1983.
- Altet, Alicia. *La voz de los vencidos*. Madrid: Aguilar, 2005.
- Álvarez, Santiago. *Memoria da guerrilla*. Vigo: Xerais de Galicia, 1991.
- Álvarez Junco, José, y Adrian Shubert. *Spanish History Since 1808*. New York: Oxford UP, 2000.
- Amago, Samuel. *True Lies: Narrative Self-consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006.
- Amell, Samuel. *La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis*. Madrid: Playor, 1984.

---. "La génesis de una adaptación: acerca de la polémica sobre *El embrujo de Shanghai*".

Cine-Lit VI: Essays on Hispanic Film and Fiction. Ed. Guy H. Wood. Corvallis, Oregon: Cine-Lit Publications, 2008.

Ametralladoras. Dir. Rafael Gil. s. distr., 1939.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.

Anderson, James M. *The Spanish Civil War*. Westport, Connecticut: Greenwood, 2003.

Andrade, Jaime de. *Raza*. Barcelona: Planeta, 1997.

Andrew, Dudley. "From *Concepts in Film Theory*". *Film Theory and Criticism:*

Introductory Readings. Ed. Leo Braudy y Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 2004: 461-69.

Aristóteles. *Del sentido y lo sensible y De la memoria y del recuerdo*. Trad. Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar, 1966.

---. *Poética*. Trad. Antonio López Eire. Madrid: Istmo, 2002.

Armengou, Montse y Ricard Belis. *Las fosas del silencio: ¿hay un holocausto español?* Barcelona: Plaza y Janés, 2004.

Aub, Max. *Enero sin nombre: los relatos completos del laberinto mágico*. Barcelona: Alba, 1995.

---. *El rapto de Europa*. Ed. José M. Naharro Calderón. Madrid: Fondeo de la Cultura, 2008.

Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Aurell i Cardona, Jaume. *La escritura de la memoria: de los positivismos a los*

- postmodernismos*. Valencia: PUV, 2005.
- Ay, Carmela. Dir Carlos Saura. Universal Pictures International Spain, 1990.
- Bakhtin, M. M. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Baroja, Pío. *Camino de perfección*. 1902. Madrid: R. Caro Raggio, 1920.
- . *El escuadrón del brigante*. 1913. Madrid: Caro Raggio, 1976.
- . *Zalacaín el aventurero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- Barthel, Diane. *Historic Preservation: Collective Memory and Historical Identity*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 1996.
- Base de datos de películas calificadas*. Ministerio de Cultura. 23 Ene. 2008
- <<http://www.mcu.es>>. Vía: Cine y Audiovisuales; Base de datos de películas.
- Beevor, Antony. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. 2 vols. Ed. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1971-1972.
- . *Paris – The Capital of the Nineteenth Century*. London: Verso, 1997.
- . *One-Way Street*. 1974-1976. Trad. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter. London: Verso, 1997.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "Literatura de la guerra civil". *Anthropos* 148 (1993): 6-24.
- . "Literatura sobre la guerra civil". *Suplementos Anthropos* 39 (1993): 149-68.
- . "Novela histórica, autobiográfica y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)". *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca*,

- UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page. Cuenca: Visor, 1996: 19-38.
- “Bibliografía”. Juanín: “Los del Monte”. 17 Jun. 2007 <http://es.geocities.com/los_del_monte/1_bibliografia.htm>.
- Las bicicletas son para el verano*. Dir. Jaime Chávarri. In-Cine Distribuidora Cinematográfica, 1984.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- “Boletín Oficial de las Cortes Generales. Congreso de los Diputados. VII Legislatura. Serie D: 16 de marzo de 2001 Núm. 150 General”. 16 Mar. 2001. 10 Jan. 2007 <<http://www.senado.es/legis7/publicaciones/html/textos/D0150.html>>.
- Bonilla, Juan. “Soldados de Salamina”. *El Mundo*. 13 Abr. 2001. 16 Sept. 2007 <<http://www.elmundo.es/2001/04/13/cultura/981660.html>>.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- Borau, José Luis, dir. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1971.
- Botella Pastor, Virgilio. *Así cayeron los dados*. Choisy-Le-Roi, Francia: Imprimerie des Gondoles, 1959.
- . *Encrucijadas*. Choisy-Le-Roi, Francia: Imprimerie des Gondoles, 1962.
- Braudy, Leo, y Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 2004: 461-69.
- Brevers Peña, Antonio. *Juanín y Bedoya, los últimos guerrilleros: la desesperada apuesta por la supervivencia de dos míticos resistentes en la España franquista de posguerra*. Santander: Cloux, 2007.

- Bueno, Gustavo. “‘Maquis’, un ejercicio reciente de ‘memoria histórica’”. *El Catoblepas* 38 (2005). 26 Jun. 2007 <<http://www.nodulo.org/ec/2005/n038p02.htm>>.
- . *El mito de la izquierda: las izquierdas y la derecha*. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Cabanellas, Guillermo. *La guerra de los mil días*. 2 vols. Buenos Aires: Heliasta, 1975.
- Cárdenas Cortés, Isabel. “El silencio histórico se ha roto”. *La Gavilla Verde*. 26 Jun. 2007 <http://www.lagavillaverde.org/centro_de_documentacion/Cine/cardenas.pdf>.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Casanova, Julián et al. *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Castillo Puche, José Luis. “Situación de la novela española actual”. *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*. Ed. Samuel Amell y Salvador García Castañeda. Madrid: Playor, 1988: 49-55.
- Castro, Luis. *Héroes y caídos. Políticas de la memoria en la España contemporánea*. Madrid: Catarata, 2008.
- Castro Caycedo, Germán. *El Karina*. 1985. Barcelona: Planeta, 1998.
- Cava, Salvador F. *Los guerrilleros de Levante y Aragón*. Cuenca: Tomebamba, 2007.
- Cela, Camilo José (1942). *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Random House Mondadori, 1999.
- Cellini, Alva Vistoria. “Guerrillas and Guerrilleros in Galdós’ Novelistic Approach to History: A Translation and Critical Introduction of ‘Juan Martín el empecinado’ by Benito Pérez Galdós”. Diss. State University of New York at Binghamton,

1988.

Cercas, Javier, David Trueba y Luis Alegre. *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Plot Ediciones, 2003.

Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. Barcelona: Barral, 1975.

Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1994.

Cervera, Javier. *Violencia política y acción clandestina: la retaguardia de Madrid en guerra*. Madrid: Alianza, 1996.

Chatman, Seymour. "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)". *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy y Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 2004: 445-60.

Chaves, Julián. *Huidos y maquis: la actividad guerrillera en la provincial de Cáceres (1936-1950)*. Cáceres: Institución Cultural "El Brocense", 1994.

Chirbes, Rafael. *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama, 1996.

"Cine y documentales". *La Gavilla Verde*. 17 Jun. 2007 <http://www.lagavillaverde.org/centro_de_documentacion/Cine/cartelerac.htm>

Colmeiro, José. *Memoria histórica e identidad cultural*. Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.

Combalía, Victoria. "Arte moderno para torturar". *El País, Barcelona*. 26 de enero de 2003.

Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Conway, Martin A. "The Inventory of Experience: Memory and Identity". *Collective*

- Memory of Political Events Social: Psychological Perspectives*. Ed. James W. Pennebaker, Dario Paez y Bernard Rimé. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- La corrida de la victoria*. Dir. Rafael Gil. s. distr., 1939.
- Cossías, Tomás. *La lucha contra el "Maquis" en España*. Madrid: Editora Nacional, 1956.
- Crowther, Bosley. "L'Espoir (1945): More Grief Than Hope". *New York Times*. 21 Ene. 1947.
- Cuellar Toledo, Ernesto. *El "Manco" de La Pesquera . . . O el mito del hombre*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, Sección de Publicaciones, 2002.
- Deveny, Thomas. *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 1999.
- . *Contemporary Spanish Film from Fiction*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 1999.
- Díaz Díaz, Benito. *La guerrilla antifranquista en Toledo: la primera Agrupación Guerrillera del Ejército de Extremadura-Centro*. Talavera de la Reina, España: Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, 2001.
- Durkheim, Emile. *Le suicide: étude de sociologie*. Paris: Presses universitaires de France, 1967.
- . *Leçons de sociologie: physique des mœurs et du droit*. Paris: Presses universitaires de France, 1950.
- Eco, Humberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Encinar, Ángeles, y Kathleen Mary Glenn. *La pluralidad narrativa: escritores españoles*

- contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Eslava Galán, Juan. *Coitus interruptus*. Barcelona: Planeta, 1997.
- . *Los años del miedo*. Barcelona: Planeta, 2008.
- Espinosa, Francisco. *Contra el olvido: historia y memoria de la Guerra Civil*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Evelein, Johannes. "Ethics, Consciousness, and the Potentialities of Literature: Teaching Narratives of Exile". *Realms of Exile: Nomadism, Diasporas, and Eastern-European Voices*. Lanham, Maryland: Lexington, 2002: 15-27.
- Faber, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.
- Fiddian, Robin W., y Peter W. Evans. "Si te dicen que caí: A Family Affair". *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*. London: Támesis, 1988.
- Flechas*. Dir. Rafael Gil. s. distr., 1939.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1971.
- . "Vérité et pouvoir". *L'arc* 70 (1977): 16-26.
- Freud, Sigmund. "La aflicción y la melancolía". *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 2000.
- Friedrich, Caspar. *Caminante ante un mar de niebla*. 1818. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.
- Fuentes, Víctor. "Pasión y visión de España en la poesía del exilio republicano". *Letras Peninsulares* 15 (2002): 161-174.

- Furet, François. *Le passé d'une illusion: essai sur l'idée communiste au XX^{ème} siècle*. Paris: Laffont, 1995.
- Ganivet, Ángel. *Idearium español: el porvenir de España*. 1897. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- García Jambrina, Luis. "De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o 'El arte de la traición'". *Ínsula* 688 (2004): 30-32.
- Garro, Elena. *Memorias de España 1937*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- Gatzemeier, Claudia. "'El corto invierno de la anarquía': *La hija del caníbal* de Rosa Montero". *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 93-100.
- Geisler, Michael E. *National Symbols, Fractured Identities*. Middlebury, Vermont: Middlebury College Press; Lebanon, New Hampshire: UP of New England, 2005.
- Giannetti, Louis D. *Understanding Movies*. 2^a ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1976.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española, 1920-1971*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Gironella, José María. *Los cipreses creen en Dios*. Barcelona: Planeta, 1953.
- . *Ha estallado la paz*. Barcelona: Planeta, 1966.
- . *Un millón de muertos*. Barcelona: Planeta, 1961.
- Gómez López-Quñones, Antonio. "La Guerra Civil española: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *Palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*

(127) 2003: 115-29.

Gómez Parra, Rafael. *La guerrilla antifranquista: 1945-49*. Madrid: Revolución, 1983.

Gracia, Jordi. *La resistencia silenciosa*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Grande-González, Concepción. "La guerra civil en la novela de la democracia: en busca de una identidad perdida". Diss. Univ. of Massachusetts, 1994.

Grohmann, Alexis. "La configuración de *Soldados de Salamina* o la negra espalda de Javier Cervas". *Letras Peninsulares* 17 (2004): 297-320.

Grothe, Meriwynn Ford. "City of Memory: Barcelona in the Novels of Juan Marsé and Eduardo Mendoza". Diss. Johns Hopkins Univ., 2000.

La guerra filmada. Dir. Trinidad Aguirre Lecea. TVE, 2006.

La guerrilla. Dir. Rafael Gil. Paramount Films de España, 1972.

Los guerrilleros. 1962. Dir. Pedro L. Ramírez. Regia Films Arturo González Vídeo, 1984.

Gur-Ze'ev, Ilan. *Destroying the Other's Collective Memory*. New York: P. Lang, 2003.

Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. 1925. Paris: Presses universitaires de France, 1952.

---. *La mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France, 1950.

---. *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Etude de mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France, 1941.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Heine, Hartmut. *A guerrilla antifranquista en Galicia*. Vigo: Xerías, 1980.

---. *La oposición política al franquismo. De 1939 a 1952*. Barcelona: Crítica, 1983.

- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. 1927. Trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Madrid: Trotta, 2003.
- Heredero, Carlos F. "Historias de maquis en el cine español: entre el arrepentimiento y la reivindicación". 27 Sept. 2006 <http://www.lagavillaverde.org/centro_de_documentacion/Cine/historiasdelmaquisenelcineespanol.htm>.
- Herzberger, David K. "Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain". *PMLA* 106 (1991): 34-45.
- El hombre oculto*. Dir. Alfonso Ungría. Hispamex, 1971.
- Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984.
- Hooper, John. *The New Spaniards*. London: Penguin, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Igartua, Juanjo, y Dario Paez. "Art and Remembering Traumatic Collective Events The Case of the Spanish Civil War". *Collective Memory of Political Events Social: Psychological Perspectives*. Ed. James W. Pennebaker, Dario Paez y Bernard Rimé. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Internet Movie Database Inc.* 2007. Amazon.com. 5 Sept. 2007 <<http://www.imdb.com>>.
- Invasion of the Body Snatchers*. Dir. Don Siegel. Allied Artists Pictures, 1956.
- Izquierdo, José María. "Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española". *Romansk forum* (Oslo) 16.2 (2002): 105-116.
- . "Maquis: guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española. Filmografía". 17 Jul. 2007 <<http://www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/maquis/filmografia.html>>.

- . "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos".
Anales (Gotemburgo) 3-4 (2001): 101-128.
- . "Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares". *La corriente del Golfo* (Universidad de Bergen) 3-4 (1997-98): 343-361.
- Jackson, Gabriel. *The Spanish Republic and the Civil War*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1965.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion, 1974.
- . *Le pardon*. Paris: Aubier-Montaigne, 1967.
- Juanín: "Los del Monte". Ed. Alfredo Cloux. Abr. 2002. 30 Jun. 2007 <http://es.geocities.com/los_del_monte/index.htm>.
- Judt, Tony. "From the House of the Dead: An Essay on Modern European Memory".
Postwar: A History of Europe Since 1945. New York: Penguin, 2005: 803-31.
- Juliá, Santos, ed. *Víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temas de Hoy, 1999.
- Jünke, Claudia. "'Pasarán años y olvidaremos todo': La guerra civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España". *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 101-29.
- Kaiser, Carlos J. *La guerrilla antifranquista: historia del maquis*. Madrid: Ediciones 99, 1976.
- Kierkegaard, Søren. *Estética y ética en la formación de la personalidad*. 2ª ed. Buenos Aires: Nova, 1959.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the

- Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period".
- Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000: 65-82.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1998.
- . *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1994.
- . *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins UP, 2001.
- Land and Freedom (Tierra y libertad)*. Dir. Ken Loach. Universal Pictures Spain, 1995.
- Laforet, Carmen. *Nada*. 1944. Barcelona: Destino, 1963.
- Le Goff, Jacques. *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Llamazares, Julio. "Adiós a Gorete". *El País* 14 de dic. 1990: 30.
- Lobo, José L. "El Congreso aprueba la rehabilitación de los 'maquis'". *El Mundo*. 17 Mayo 2001. 9 Ene. 2007 <http://es.geocities.com/secc_documental/congreso.htm>
- Locke, John. "Of Identity and Diversity". *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford UP, 1975. 328-48.
- Lovett, Gabriel H. "Two Views of Guerrilla Warfare: Galdós' *Juan Martín El Empecinado* and Baroja's *El escuadron del Brigante*". *Revista de Estudios Hispánicos* 6 (1972): 335-44.
- . "The Semantic Evolution of Spanish *Guerrilla*". *Romance Notes* 10 (1968): 186-

Luengo, Ana. "Dos lugares de la memoria alternativos para la resistencia antifranquista:

Luna de lobos y El embrujo de Shanghai". *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter.

Madrid: Iberoamericana, 2006. 131-43.

Lukács, György. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

Luz de Levante. Dir. Rafael Gil. s. distr., 1941.

Mambrú se fue a la guerra. Dir. Fernando Fernán Gómez. CBS FOX Vídeo (Española), 1986.

Man on a Tight Rope. Dir. Elia Kazan. Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1953.

Mangini, Shirley. "Infancia, memoria y mito en *Si te dicen que caí* y *El cuarto de atrás*".

Cuadernos Hispanoamericanos 617 (2001): 31-40.

---. "Si te dicen que caí: A Chronicle of Post-Civil War Spain". *International Fiction*

Review 12 (1985): 92-96.

Marco, José María. "Julio Llamazares, sin trampas". *Quimera* 80 (1988): 22-29.

Marín Silvestre, Dolores. *Clandestinos: el maquis contra el franquismo, 1934-1975*.

Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

Marsé, Juan. *Confidencias de un chorizo*. Barcelona: Planeta, 1977.

Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. 1978. Barcelona: Destino, 1980.

Martin-Márquez, Susan L. "Vision, Power and Narrative in *Luna de lobos*: Julio

Llamazares' Spanish Panopticon". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19

(1995): 379-87.

Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. 1961. Seix Barral, 1999.

- Marxa homenatge als maquis*. 30 Jun. 2007 <<http://sindominio.net/marxa-maquis/>>.
- Meniman, Marion y Warren Lenude. *American Commander in Spain: Robert Hale Meniman and the Abraham Lincoln Brigade*. Reno: U of Nevada P, 1986.
- Molloy, Sylvia. "Recuerdo, historia, función". *La historia en la literatura iberoamericana. Textos del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer. Nueva York: Ediciones del Norte, 1984: 253-58.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Ed. Maurice Rat. 2 vols. Paris: Garnier freres, 1962.
- "Montxo Armendáriz". *Cine Club*. 2001. 5 Nov. 2006 <<http://www.clubcultura.com/clubcine/montxo/montxo.htm>>.
- Moreno Gómez, Francisco. *La resistencia armada contra Franco: tragedia del maquis y la guerrilla: el Centro-Sur de España, de Madrid al Guadalquivir*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2005.
- Moreno-Nuño, Carmen. "La representación del maquis en la historia del cine español: de bandoleros a guerrilla antifranquista". *Letras peninsulares* 16 (2003): 353-70.
- Morir en España*. Dir. Mariano Ozores. Nueva Films, 1965.
- Możejko, Edward. "Structuralism, Polish". *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: U of Toronto P, 1993: 204-08.
- My Son John*. Dir. Leo McCarey. Paramount Pictures, 1952.
- Naharro Calderón, José María. "Caos narrativo y trampas ideológicas: *San Camilo 1936* de Camilo José Cela". *Revista Hispánica Moderna* 42.1 (1989): 57-65.
- . "Cuando España iba mal: aviso para 'navegantes' desmemoriados". *Ínsula* 627

- (1999): 25-26.
- . "De prisiones históricas y rebeliones textuales". *Historicidad en la novela española contemporánea*. Ed. Mercedes Juliá. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997: 27-45.
- . *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- . "Memoria ¿qué memorias?" *Migraciones y exilios* 5 (2005): 9-13.
- . "Memorias y olvidos: entre víctimas y verdugos". Congreso sobre la Guerra Civil Española. Ministerio de Cultura, Madrid. 28 Nov. 2006. <http://www.secc.es/media/doc/37_4JM_Naharro.pdf>.
- . *Sangrías españolas y terapias de Vichy: de los campos de concentración a las vueltas de exilio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, en prensa.
- . "Los trenes de la memoria". *Journal of Spanish Cultural Studies* 6.1 (2005): 101-21.
- , coord. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?* Barcelona: Antropos, 1991.
- Naharro Calderón, José María y Beatriz García Paz. *Hacia el exilio*. n.p. Cátedra del Exilio, 2007.
- Navajas, Gonzalo. "La opción ética en la novela: el caso emblemático de Julio Llamazares". *El Universo de Julio Llamazares*. Ed. Irene Andrés-Suárez. Neuchâtel: Cuadernos de Narrativa, 1998: 13-30.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. "La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las "dos Españas". *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 145-53.

- Nichols, William J. "La narración oral, la escritura y los 'lieux de mémoire' en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas". *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 155-76.
- Nieto, Antolín. *Las guerrillas antifranquistas: 1936-1965*. Madrid: JC, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. 1874. Ed. y Trad. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1984-1992.
- Olney, James. *Memory and Narrative: The Weaving of Life Writing*. Chicago: U of Chicago P, 1998.
- Ortega, José. "Los demonios históricos de Marsé: *Si te dicen que caí*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 312 (1976): 731-38.
- Ortega y Gasset, José. *Historia como sistema*. 1936. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- . *Meditaciones del Quijote*. 1914. Madrid: Revista de Occidente, 1975.
- Orwell, George. *Homage to Catalonia*. 1938. London: Secker & Warburg, 1951.
- Otero, Agustín. "Luna de lobos de Julio Llamazares: La memoria popular en un espacio natural mítico". *Romance Languages Annual* 9 (1997): 641-44.
- Paniagua, Javier. *España: siglo XX 1931-1939*. Madrid: Anaya, 1989.
- "El Partido Popular contra el Año de la Memoria". Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. 7 Feb. 2006. 29 Mar. 2006 <<http://www.memoriahistorica.org/modules.php?name=News&file=article&sid=254>>.
- Pennebaker, James W., y Becky L. Banasik. "On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology". *Collective Memory of*

- Political Events Social: Psychological Perspectives*. Ed. James W. Pennebaker, Dario Paez y Bernard Rimé. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Pennebaker, James W., Dario Paez y Bernard Rimé, eds. *Collective Memory of Political Events Social: Psychological Perspectives*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Pérez Galdós, Benito. *Juan Martín, el Empecinado*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1976.
- Persino, María Silvina. "La escena voyeurista como matiz en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé". *España Contemporánea* 12 (1999): 59-75.
- . "*Si te dicen que caí*: una lectura de los cuerpos". *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 57-71.
- Píchová, Hana. *The Art of Memory in Exile. Vladimir Nabokov and Milan Kundera*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002.
- Pieza corta para teatro de guerrilla*. Dir. Juan Miñon. Irudi Films, 1979.
- Plantinga, Theodore. *How Memory Shapes Narratives: A Philosophical Essay on Redeeming the Past*. Lewiston: Edwing Mellen P, 1992.
- Platón. *Diálogos: Fedón, Banquete, Fedro*. Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, y E. Lledó Iñigo. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Diálogos: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, J. L. Calvo. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1983.
- . *Diálogos: Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Trad. María Isabel Santa Cruz, Alvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Vol. 5. Madrid: Gredos, 1992.

- Pons Prades, Eduardo. *Republicanos españoles en la II Guerra Mundial*. Madrid: La Esfera de los Libros: 2003.
- Pons Prades, Enrique. *Guerrillas españolas. 1936-1960*. Planeta, Barcelona, 1977.
- Preston, Paul. *The Coming of the Spanish Civil War: Reform, Reaction and Revolution in the Second Republic*. London: Routledge, 1994.
- . *Franco*. London: Harper Collins, 1994.
- , ed. *Revolution and War in Spain (1931-1939)*. London: Methuen, 1984.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. 4 vols. Ed. Jean-Yves Tadié. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1987-1989.
- Radulescu, Domnica. "Theorizing Exile". *Realms of Exile: Nomadism, Diasporas, and Eastern-European Voices*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2002: 185-205.
- Ramón Resina, Joan. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Reguant, José María. *Marcelino Massana ¿Terrorismo o resistencia?* Barcelona: Dopesa, 1979.
- Raza (El espíritu de una raza)*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Distribuidora Cinematográfica Ballesteros, 1942.
- Richter, David F. "Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in *Soldados de Salamina*". *Letras Peninsulares* 17 (2004): 285-96.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- . *Temps et récit*. 3 vols. Paris: Seuil, 1983-1985.
- Rimé, Bernard, y Véronique Christophe. "How Individual Emotional Episodes Feed Collective Memory". *Collective Memory of Political Events Social: Psychological*

- Perspectives*. Ed. James W. Pennebaker, Dario Paez y Bernard Rimé. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Rivas, Manuel. "La chica del pantalón pirata". *¿Qué me quieres, amor?* 1995. Trad. Dolores Vilavedra. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Robin, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.
- Rodríguez, Ana Patricia. *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Literatures and Cultures*. Austin: U of Texas P, en prensa.
- Rodríguez, Mikel. *Maquis: la guerrica vasca (1938-1962)*. Tafalla: Txalaparta, 2002.
- Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 2001.
- Rodríguez Díez, Santiago. *Memorias de Santiago Rodríguez Díez*. Ms. AARD-351-2. Fundación Pablo Iglesias, Alcalá de Henares, España.
- Romeu, Fernanda. *Más allá de la utopía: la Agrupación Guerrillera de Levante*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Rosendorf, Neal Moses. "'Hollywood in Madrid': American Film Producers and the Franco Regime, 1950-1970". *Historical Journal of Film, Radio and Television* (27.1): 77-109.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les confessions*. Ed. Jacques Voisine. Paris: Garnier frères, 1964.
- R. V. M. "Pau Vergara reconstruye la vida de la guerrillera Remedios Montero 'Celia'". 10 Aug. 2006. 5 Nov. 2006 <<http://www.levante-emv.es/secciones/noticia.jsp?pNumEjemplar=3245&pIdSeccion=9&pIdNoticia=221630&rand=1155181254137>>

#>.

Sacaluga, José Antonio. *La resistencia socialista en Asturias*. Madrid: Pablo Iglesias, 1986.

Said, Edward. "Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2002: 173-86.

Salas Larrazábal, Ramón. *Pérdidas de guerra*. Barcelona: Planeta, 1977.

Salvador Puig Antich. Dir. Manuel Huerga. Warner Bros Entertainment España, 2006.

Samaniego, Balbina. "Memoria, tiempo y narrativa en Marsé". Diss. Catholic Univ. of America, 1992.

Sánchez Cervello, Josep. *Maquis: el puño que golpeó al franquismo: la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA)*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2003.

Sánchez Agustí, Ferrán. *Maquis y pirineos: la gran invasión (1944-1945)*. Lleida: Milenio, 2001.

--- (1999). *Maquis a Catalunya: de la invasió de la vall d'Aran a la mort del Caracremada*. Lleida: Pagès, 2000.

Santa Cruz, por ejemplo. 2005. Günter Schwaiger. Suevia Films, 2006.

Santayana, George. *The Life of Reason*. 8 Abr. 2008. Gutenberg Project. 11 Abr. 2008 <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=169068>.

Schudson, Michael. "Dynamics of Distortion in Collective Memory". Ed. Daniel L. Schacter. *Memory Distortion: How Minds, Brains, and Societies Reconstruct the Past*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1995: 346-64.

- Selden, Raman y Peter Widdowson. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 3^a ed. Lexington, Kentucky: UP of Kentucky, 1993.
- Semprún, Jorge. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1978.
- Serrano, Secundino. *La guerrilla antifranquista en León (1939-1951)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.
- . *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.
- . *La última gesta: los republicanos que vencieron a Hitler (1939-1945)*. Madrid: Aguilar, 2005.
- Shattuck, Roger. *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time, and Recognition in A la recherche du temps perdu*. New York: Random, 1963.
- Sherzer, William M. *Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Gráficas Marcar, 1982.
- Silva, Emilio y Santiago Macías. *Las fosas de Franco: los republicanos que Franco dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de Hoy, 2003.
- Soldados campesinos*. Dir. Rafael Gil y Antonio del Amo. s. distr., 1938.
- Sorel, Andrés. *La guerrilla antifranquista: la historia del Maquis contada por sus protagonistas*. Tafalla: Txalaparta, 2002.
- Southworth, Herbert. *El mito de la cruzada de Franco*. Paris: Ruedo Ibérico, 1963.
- Spinoza, Benedict de. *Improvement of the Understanding, Ethics and Correspondence of Benedict de Spinoza*. Trad. R. H. M. Elwes. Washington: M. W. Dunne, 1901.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, Kentucky: Kentucky UP, 1984.
- . "Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *La pluralidad*

- narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Eds. Ángeles Encinar y Kathleen Mary Glenn. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Stam, Robert, y Alessandra Raengo, eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., 2005.
- Suárez, Gonzalo. *El hombre que soñaba demasiado*. Barcelona: Plaza & Janés, 2005.
- Téllez Solá, Antonio. *Sabaté. Guerrilla urbana en España (1945-1960)*. Barcelona: Virus, 1992.
- Thomas, Hugh. *The Spanish Civil War*. 1961. New York: Random, 2001.
- Thompson, Currie K. "Returning to the Text: Juan Marsé's *Un día volveré*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 10 (1985): 81-98.
- Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory: Lessons from the Twentieth Century*. Trad. David Bellos. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 2003.
- . "La Mémoire et ses Abus". *Esprit* 7 (1993): 34-44.
- Traverso, Enzo. *À feu et à sang*. Paris: Stock, 2007.
- Tyras, Georges. *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*. Barcelona: Montesinos, 2008.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. 1895. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- . *Paz en la guerra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Gerifaltes de antaño*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- La vaquilla*. Dir. Luis García Berlanga. In-Cine Distribuidora Cinematográfica, 1985.
- Vargas Llosa, Mario. "El sueño de los héroes". *El País*. 3 Sept. 2001. 1 Feb. 2008
- <<http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903elpepi>

opi_46/Tes/>.

Verine, Bertrand. “*Si te dicen que caí* de Juan Marsé: La Mémoire Eclatée”. *Iris* 3 (1982): 175-86.

Vernon, Kathleen, ed. *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Ithaca: Cornell UP, 1980.

Vidal, César. *Cecas de Madrid: las cárceles republicanas al descubierto*. Barcelona: Belacqva: 2004.

---. *Paracuellos-Katyn: un ensayo sobre el genocidio de la izquierda*. Madrid: Libroslibres, 2005.

Vidal Sales, José Antonio. *Maquis: la verdad histórica de la otra guerra*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.

Vila, Justo. *La guerrilla antifranquistas en Extremadura*. Badajoz: Universitas, 1986.

Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*. México: Siglo Veintiuno, 1998.

Viñas, Ángel. *El escudo de la República*. Barcelona: Crítica, 2007.

---. *El oro de Moscú*. Barcelona: Grijalbo, 1984.

White, Hayden V. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975.

---. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins UP, 1999.

Winter, Ulrich, ed. *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Wood, Guy H. “Autobiografía y cinematografía en *Luna de lobos* de Julio Llamazares”.

Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction. Ed. George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood. Corvallis, Oregon: Portland State U, 1992.

Yushimito del Valle, Carlos. “*Soldados de Salamina*: indagaciones sobre un héroe moderno”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 23 (2003): n. pág.

Yusta, Mercedes. *La guerra de los vencidos: el maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1999.